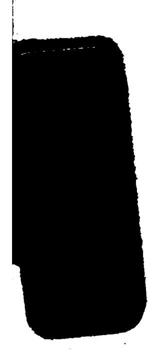
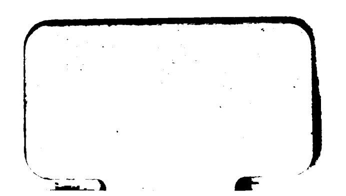

UC-NRLF
$B 186 642





HOCHDORF / BÜHNENGENOSSENSCHAFT

DIE DEUTSCHE BÜHNENGENOSSENSCHAFT

FÜNFZIG JAHRE GESCHICHTE

GESCHRIEBEN IM AUFTRAGE DER

GENOSSENSCHAFT
DEUTSCHER BÜHNENANGEHÖRIGEN

VON

DR. MAX HOCHDORF

POTSDAM 1921
GUSTAV KIEPENHEUER / VERLAG

Erste Auflage

Gedruckt in der Roßberg'schen Buchdruckerei
zu Leipzig, erschienen im April 1921

DEN DEUTSCHEN SCHAUSPIELERN

Ein Schauspiel recht verstehn, erfordert einen weisen,
Wahrhaftig klugen Mann, der jede Wahrheit kennt,
Die Tugend redlich liebt und dem das Leben gönnt,
Der Fleiß und Wissenschaft pflichtmäßig treibt und übet,
Der nicht bloß um Gewinnst das wahre Gute liebet,
Nein, der dem Guten folgt, und hätt' er nichts als Hohn,
Der kleinen Geister Haß und Spötterei zum Lohn.

Die Neuberin

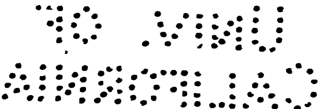
Einleitung

Es soll die Geschichte eines Menschenbundes erzählt werden, zu dem heute mehr als zwanzigtausend Genossen, Männer und Frauen, gehören. Sänger und Sängerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen sind Mitglieder dieses Bundes, also ein gesegnetes Geschlecht von Künstlern und Freudenbringern. Diese Günstlinge der Schöpfung stehen vielleicht dem Herzen der Menschheit näher als andere Wesen des Alltags. Sie genießen sicher in unseren Tagen einer besonderen Achtung, die sich auf allerhand feierliche Anschauung und Erfahrung stützt.

Es gesellen sich zu ihnen Arbeitende der mannigfachsten Berufsklassen: die Meister der Buchführung, des elektrischen Wesens, der Nähmaschine, der Malkunst und der Tischlerei, Putzmacherinnen und Haarkräusler, Feuerwehrleute und Feuerwerker, Rüstmeister und Schlosser, kurz, beinah eine ganze Welt von seßhaften Federfuchsern oder emsigen Handwerkern und ihren Gehilfinnen. Eine ganze Welt!

Die Menschen der Bretter, die diese allgemein gebietende Welt bedeuten, haben sich vor fünfzig Jahren zu einem Bunde vereinigt, den sie mit einem geschmeidigen Namen nicht die Genossenschaft der Schauspieler tauften, sondern die Genossenschaft der Deutschen Bühnenangehörigen.

Da sie vor einem halben Jahrhundert daran gingen, ihrem Stande, der nur nach ganz bestimmten Regeln leben soll und leben kann, für Zukunft und Ewigkeit dauerhafte und heilsame Daseinsmöglichkeiten zu erkämpfen und eine sehr unsichere und betrübliche Vergangenheit mit tausend Hoffnungen und angespannten Kräften zu beseitigen, vergaßen sie, die musisch ergriffenen Stürmer, ihre mitschaffenden und irdischen Vertrauten nicht. Was den werkenden Künstlern an menschlicher Bewegungsfreiheit, an Bürgerachtung und wirtschaft-



licher Erlösung gewonnen würde, es sollte auch den übrigen Bühnenangehörigen nicht entgehen.

Trotzdem ist es nur natürlich, daß in einem Werke über die Geschichte der Deutschen Bühnengenossenschaft, die fünfzig Jahre umspannt, hauptsächlich die Erlebnisse des Künstlerstandes berichtet werden. Denn die Künstler sind die geistigen Träger dieser Entwicklungsgeschichte. Damit die Künstler ihre von Heiligkeit und Rätseln umsponnene Pflicht erfüllen, brauchen sie die Obhut aller Theaterarbeiter, die ihnen ergeben sein müssen.

Der Geschichtschreiber der Genossenschaft wird darum gern und mit Genugtuung berichten, was die Schicksale aller Bühnenangehörigen bedrohte und verbesserte. Er wird jedoch mit vertiefter und vertiefender Liebe von den Bühnenkünstlern insbesondere sprechen. Indem wir versuchen, den Menschenschlag der Bühnenkünstler zu erkennen, geraten Gedanken und Einbildung in verwegene und schwierige Tätigkeit. Wir sehen eine Seelenkreatur, ein Splitterlein der Schöpfung, das nicht nur von der Wiege bis zum Grab seinen eingeborenen Charakter durch Blütezeit, Fruchtreife und Verwelkung schleppt, wir können vielmehr an hundert Tagen und Abenden die nämliche Kreatur neugestaltet und verwandelt sehen. Wir müssen, bewundernd, erhoben oder niedergeschmettert, beseligt oder mit Wut anerkennen, daß in jenem Schöpfungssplitterlein, das man Schauspieler heißt, nicht e i n e Natur waltet, sondern hundert schlafende Naturen aufgeweckt wurden.

Der Schauspieler verleitet den Widerspenstigsten zu dem Glauben, daß durch den Träger der Rolle Seelenkräfte offenbart werden, über die ein Alltagsmensch nicht verfügen kann. Und er ist doch, wenn das Rampenlicht erloschen ist, und wenn er uns beim Schneider, beim Schuster, beim Zahnarzt oder gar beim Pfandleiher begegnet, häufig selber ein sehr armes, arg entblättertes Menschenkind.

Es hat seit mehr als zwei Jahrtausenden um wenig Brot gezittert und gerungen, damit selten überernährte Blutströme und Knochen nicht versagten, wenn es galt, die ungewöhnliche Zaubermacht der Verwandlung zu üben und zu zeigen. Seit zwei Jahrtausenden mußte der Schauspieler erfahren, daß der Weg zu seiner vielgestaltigen Unendlichkeit keineswegs über eine ewig besonnte und gnädig geebnete Straße führt. Ihm haben oft Nahrung und Kleidung gefehlt. Die Not, die seine Talente abnutzte, hat ihn niemals verlassen.

Bis auf den heutigen Tag.

Für ihn war die Frage stets: Wie bringe ich meine große Überwelt in Einklang mit meiner bösen Alltagswelt? Er mußte keuchen in Pfahlbürgersorgen, und er wollte leuchten als Eroberer eines sonst unzugänglichen Kunstgeländes. Verwickelt wurde der Schauspieler in die Widersprüche und Kämpfe, die eine schlecht ordnende Vorsehung einem Künstler aufbürdet.

Die Geschichte einer Schauspielergenossenschaft ist Kunstgeschichte, sie ist Seelengeschichte, sie ist Wirtschaftsgeschichte, sie ist Sittengeschichte. Ein besonderer Stand grenzt seine Stellung zu den übrigen Staatsbürgern ab. Geschichte der Deutschen Bühnengenossenschaft ist darum nicht minder Rechtsgeschichte.

Die Geschichte der Deutschen Bühnengenossenschaft würde armselig und unvollständig sein, spränge sie ohne weiteres in die engeren Geschehnisse der jetzt fünfzig Jahre bestehenden Genossenschaft hinein. Was die Vergangenheit über den Seelenzustand der Bühnenkünstler lehrt, über die Auffassung vom sittlichen Werte des Schauspielers und seiner Bedeutung für Staat und Volk, es muß verzeichnet werden. Denn s o erst kann der Forscher und Leser begreifen, welcher ungeheuren Heeresmacht des Geistes die Mitglieder der Deutschen Bühnengenossenschaft einzureihen sind.

Der Geschichtschreiber las der gedruckten und ungedruckten Quellen eine Unzahl. Er bemühte sich sogar um mündliche Aufklärungen, damit er die lebendigen Ereignisse der Vergangenheit noch lebendiger verspüre.

Darum Dank allen Freunden, die aus ihrem Eigentume hergaben!

Der Schauspieler und die Seele.

Was ist ein Schauspieler?

Zeiten und Völker geben eine Antwort, die manchmal sehr dunkel ist, sie geben eine Antwort, die meist sehr umstritten ist:

Indier des Altertums können sich nicht vorstellen, daß eines Menschen Zunge zum Hersagen ewiger Wahrheiten gelöst wird, ohne daß dem Verkünder irgendein göttlicher Zuspruch zuteil wurde. Sie verwechseln den Weissager mit dem Schauspieler. Sie geben ihm Kräfte des Dichters. Der Schauspieler stellt sich vor die Masse, dunkel den Inhalt irgendeiner zu sprechenden Botschaft empfindend. Dann sucht er mit dem Gehör seines Inneren nach der Stimme der Eingebung, die bald aus ihm heraussprühen wird. Er ist also nach dem Wissen indischer Deuter ein Begnadeter und Heiliger.

Und man erinnert sich an all die Seher und Seherinnen der griechischen Tragödie, an die Kassandren und die Hellsichtigkeit des Theiresias, der Ordnung bringt in die blutrünstige, meuchelmörderische und kriegerisch brausende Welt altertümlicher Göttergeschlechter und mythischer Heroengeschlechter. Die Griechen dulden einen Schauspieler, der über den Verstand des im Theater sitzenden Volkes hinübergreift, um einträchtig mit den weltbestimmenden Gottheiten zu verkehren und ein niederschmetternd lebendiger Beweis dessen zu sein, daß ganz tief unten auf der Erde das Menschengeschöpf als ein ohnmächtiges, tausendfach bedrohtes und vernachlässigtes Wesen wohnen muß. Gewiß, der Schauspieler des Altertums schreit in die fünftausend Zuschauer des Amphitheaters hinaus, daß nichts Gewaltigeres als der Mensch auf der Erde vorhanden sei. Er bemüht sich aber sogleich, durch das schallende Riesenmaul seiner Maske zu verkünden, daß Götter, Halbgötter und deren kräftiges Gesinde alltäglich bei der

Arbeit sind, um mit den mächtigsten Menschen sogar das Spiel des Schicksals entsetzlich zu enden. Kein Wunder, daß solcher Schauspieler des Altertums auch als etwas Geheimnisvolles angesehen, gefürchtet oder bestaunt wurde. Es wird berichtet, die griechischen Menschen seien wie die Besessenen aus dem Theater herausgestürzt, um ihre Trunkenheit noch nach dem Theaterfest wie eine Krankheit herumzuschleppen. Erzählt wird auch, daß der tanzende Bringer des Rausches, daß Dionysos die Schauspieler in solche Tollheit hineinreißt. Der Schauspieler ist also im Bunde mit jenen Himmelsmächten, die den Verstand und die Ruhe des Bürgers zerstören. Kein Wunder, daß Plato, der vernünftige Ordner der Gesellschaft und des Staates, in solchen Herolden der Wildheit und des Feiertagwahnsinns, des zerreibenden Angstglaubens und der dröhnenden Gespensterei gemeingefährliche Menschen sieht. Er schlägt einfach vor, daß man den Schauspieler von aller Teilnahme am öffentlichen Leben ausschließe und ihn etwa halte und betrachte wie eine Bestie im Käfig. Duldet um keinen Preis das unbeschränkte Bleiben des Schauspielers im Staate! Er ist sicher etwas halb Göttliches und ein wunderbarer Freudenbringer. Was er trotzdem verdient oder gerade wegen solcher übermenschlichen Eigenschaften ist dieses: man schmücke ihn mit Myrthen und verjage ihn dann aus den Stadtmauern!

Hier wird die Erkenntnis sogleich getrübt. Hier wird sogleich moralisch oder politisch eingeschätzt, was eigentlich erst in seinem wirklichen Seelenleben durchschaut werden soll.

Der Schauspieler ist der große Wanderer durch alle Möglichkeiten des Schicksals. Man hat ausgerechnet, daß sechsunddreißig Möglichkeiten vorhanden sind, nach denen sich die Welt tragisch verwickeln kann. Es gibt nicht weniger komische Augenblicke, die aus allen Lebenslagen der Menschheit errechnet werden können. Während der Mensch nun im Laufe des ganzen Lebens all dieser Buntheit des Daseins mit eingeborener Starrheit begegnet, gleichsam als sei er mit seiner Seelenmaske auf die Welt gekommen, zusammen mit seinen Knochen und Gliedern, erfüllt der Schauspieler durch seine vielgestaltete Persönlichkeit alle Träume Gottes und des armen Menschen. Der Mensch, der sich in den geringen Jahrzehnten seines Lebens nur als ein immer begrenztes Wesen sieht und betrauert, erfindet sich aus seiner Gottessehnsucht den Traum, daß er nicht immer nur ein

Wesen zu sein braucht. Seine Seele wandert, sie ist eine Vogel-, oder Schmetterlings-, oder Kröten- oder Kaiserseele vor Jahrtausenden gewesen. Sie wird eine Elefanten-, Kolibri-, Schwanen- oder Mathematikerseele in wenigen Jahrzehnten sein. Der Schauspieler kann solcher Seelenwanderung und solchen Zutrauens in tiefaltertümlichen Zauberglauben entbehren. Er ist wirklich und bei lebendigem Leib schon imstande, sich derart in alles zu verwandeln, was er sein möchte. Er gebiert sich täglich aus sich selber.

Es kommt aber Diderot, der Aufklärer, der die Geheimnisse und verdeckten Erschütterungen des Schauspielers entlarven möchte, und er fragt:

Wie das? Habt ihr nicht schon entdeckt, daß der übertrieben empfindsame Schauspieler vor dem weniger hitzigen der schlechtere ist? Entsteht nicht gerade dort, wo die schrankenlose Empfindsamkeit überhaupt fehlt, der bedeutendere Schauspieler? Das Übermaß des Empfindens wirft ihn nur in Eintönigkeit und Manier. Vermeiden wird beides nur „ein Kopf von Eis". Es kann geschehen, daß der Schauspieler beim ersten Formen einer Rolle sehr heiß empfindet. Das schadet vielleicht, aber es ist notwendig. Gibt der nämliche Schauspieler nun zum zehnten Male die nämliche Rolle, so wird er bei diesem zehnten Male ein Affe dessen, was er beim erstenmal gewesen ist.

Und er wird trotzdem etwas ganz anderes, etwas viel Milderes und mehr Mechanisches. Er hat sein Feuer ausgekühlt. Er wird wiederum Herrscher einer Registratur, die alles aufbewahrt, was ihrer Obhut übergeben ist. Und ohne daß er sich in Erregung zu bringen braucht, kann der Schauspieler aus den Schränken und Fächern seines Talentes hervorholen, was ihn gerade notwendig oder schön bedünkt. So der Verfasser des „Paradoxes über die Schauspieler".

Diderot nennt nur solchen kalten, solchen abgekühlten, solchen künstlich eingeeisten Schauspieler einen ordentlichen Künstler. Er vergleicht ihn mit dem ordentlichen Schriftsteller, der nicht minder ein kühler Mann ist, kühl und doch Gottes Ebenbild und doch Gottes Nachbildner, sogar Gottes Widersacher insofern, als er ja aus etwas Ungeformtem, irgendwie durch die Natur Schwirrendem etwas neu Geformtes schafft, das wiederum dem natürlichen Gebilde ähnlich ist.

Bleiben wir zunächst bei diesem schärfsten Verteidiger des Satzes,

daß die Abgeklärtheit der höchsten Kunst zuträglicher sei als die glühende Erhitzung. Er schildert, wie der Künstler ausgespielt hat und nach Hause geht. X hat sich abgeschminkt, er ist müde, hungrig, er speist noch einen späten Bissen, zieht sein Nachthemd an und geht ins Bett. Vergessen Trauerspiel und Lustspiel. Aber siehe, die Erregung bleibt bei dem Zuschauer. Der Künstler ist schläfrig, gewaltig ergriffen ist der Zuschauer. Der Schauspieler hat sich seiner Rolle entledigt, ohne etwas zu verspüren. Der Zuschauer hat alles in sich verspürt, ohne daß er sich gerührt hätte. Dem Schauspieler rinnen die Tränen hinunter, ohne daß er sich selber in Schmerzen aufreibt, dem Zuschauer steigen die Tränen des allerlautesten Schmerzes hoch.

All das klingt sehr ernüchternd, klingt nach vollgültiger Wahrheit und ist doch nur halbe Wahrheit. Diderot vergißt eben, oder er will absichtlich vergessen, daß die Maschine nicht läuft, und daß sie kein Leuchten und keinen aufreibenden Schall hervorbringt, wenn nicht irgendwie ein Hochofenfeuer in ihr knistert und treibt. Also muß der Schauspieler doch unbedingt stets empfinden, was er spielt?

Nicht so ohne weiteres. Es gibt, und hunderterlei Erfahrung spricht dafür, in vielen schauspielerischen Genies einen rätselhaften Trieb, der es gestattet, daß der Künstler eine ebenmäßige, nicht aufwallende Gemütsstimmung in sich selber bewahrt und trotzdem die Zuschauer tragisch oder komisch ergreift. Solchen Künstlern gehorchen die Tränen, die Schmerzenslaute, die Zuckungen der Zärtlichkeit und des Todes so zwanglos, daß der Eindruck ursprünglichsten Gefühls erweckt wird.

Diderot hat recht und unrecht. Die Kraft des Körperlichen, die den Abglanz des Seelischen erschafft, muß doch wieder irgendwie eine Zeugung des tiefer liegenden Seelischen sein. Man zerbricht sich den Kopf nach dem Urgrund Gottes, der ja selber Urgrund ist. Man stockt, man zweifelt, man leugnet, doch nicht zu leugnen ist, daß die Frage zermalmend und ungelöst bleibt.

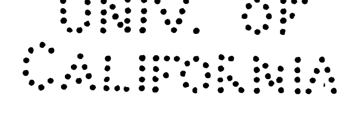
Keiner kann mehr als die Spielarten des Schauspielertalentes beschreiben, sie zu erklären erscheint fast unmöglich. Diderot weiß, daß er ein Paradoxon formuliert. Der Zaghaftere will dennoch glauben, daß der Schauspieler die Empfindung hat, und daß der große Schauspieler auch von der großen Empfindung beglückt wird: zum mindesten einmal vielleicht irgendwie beglückt worden ist.

Aber Folgendes sei nicht vergessen: Die Geschichte der größten Schauspieler zeigt oft eine ursprüngliche Ohnmacht des Bühnengenies, gewisse Dürftigkeiten der körperlichen Urnatur zu überwinden. Der Schauspieler muß mächtig gegen sein Naturell kämpfen, um überhaupt ein Schauspieler zu werden. Henri Louis Le Kain, Frankreichs geistigster Schauspieler im achtzehnten Jahrhundert, und Konrad Ekhof, sein ebenbürtiger Verwandter in Deutschland, scheinen ursprünglich gar nicht für ihren Beruf geschaffen. Ihr Körper ist nicht geschmeidig und beweglich genug. Ekhof ging klumpig und plump; und gerade der Kampf gegen solche Fehler, die beinahe Gebrechen sind, weckt das Geistige in ihnen. Gerade solche Mängel machen sie zu Künstlern von höherer Geistigkeit, deren Dasein lehrt, daß die Befeuerung des Inneren nichts Überflüssiges ist. Sie werden zu Klassikern und Lehrern ganzer Geschlechter. Die fruchtbaren Pläne für Akademien und Staatsschulen knüpfen an ihren Namen an.*)

Nichts Absonderliches im Stile Diderots soll über den Schauspieler gesagt, es soll vielmehr etwas Allgemeingültiges gefunden werden. Ludwig Riccoboni, der alte, geschmeidige Bühnensachverständige, und Hofmann, der 1740 seine seltsam oberflächlichen und doch klugen Studien über die europäischen Theater schreibt, rühmt den englischen Komödianten, die den ganzen Westen, den Mittelpunkt und den Norden der alten Erde bereisten, nach, daß sie sehr natürlich spielen. Er wünscht jedoch, daß die übrigen Künstler derartige Gewohnheit nicht nachahmen und auf einem besseren Theater „die Wahrheit aufblasen". Er ist der Meinung, daß die „reine und ganz einfache Natur" auf der Bühne kalt wirkt. Wie eine Statue auf Fernwirkung berechnet sein muß, so muß auch die Wirkung des Schauspielers berechnet werden. Dieser Kritiker des achtzehnten Jahrhunderts, der sein Buch einer spanischen Königin widmet, aber mit tiefer Verbeugung wimmert, daß sein Werk einer Königin unwürdig sei, gibt sich als einen Mann aus, der auch das Komödiantentum mit der religiösen Gottesordnung und der versteiften Staatsordnung in Einklang bringen möchte. Riccoboni ist der Posaunist des klassischen Schauspielers nach französischem Schlage. Er will die Seele des Schauspielers drechseln und meißeln, damit ihr Klingen nur der äußeren Beredsam-

*) S. Jean Jacques Oliviers: Henri Louis Le Kain.

Abreise der Schmierenkomödianten (Anonyme Karikatur)





Der Brand des Kgl. Schauspielhauses in Berlin (Alter Stich)

keit diene. Er ist im Grunde nichts anderes als der Verteidiger jenes Eiskopfes, den Diderot für seinen Schauspieler in Anspruch nimmt. Und da er ein Magister des europäischen Geschmackes wurde und noch weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein bis zu den überseeischen Neuländern regierte, so muß man ihn als den Urvater all jener Irrenden ansehen, die im Schauspieler jedes natürliche Temperament zur Eindämmung und Versteinerung bringen möchten. Einige Kunstgriffe werden gefeiert zum Schaden des ganzen, ungebrochenen künstlerischen Menschen. Man gibt sich gar keine Mühe, das seltsame, verworrene und verwickelte Menschengeschöpf zu erkennen, das sich im Schauspieler offenbaren kann.

Nicht Lessing machte Schule und dessen Gefährte, der vergeistigte Ekhof, der Überwinder der Körperschwäche und des Unförmlichen in den Gliedern, sondern der Meister der Einschnürung und der Deklamation, die als „äußere Beredsamkeit" gefeiert wird, gewinnt den Geschmack der Welt. Gezüchtet werden soll der kalte, der äußerlich abgerichtete Schauspieler, der akademische Komödiant, der Sproß vom Verstande Diderots. — Bis auf den heutigen Tag. Denn es mußte geschehen, daß ein Schauspieler unserer Zeiten noch, daß der ältere Coquelin, das Wort nahm, um für die abgerichtete, gut geschulte Kaltherzigkeit einzutreten. 1794 schreibt das „Weimarer Journal des Luxus und der Moden": „Die Natur auf der Bühne ist aller Moralität zuwider — erweckt Ekel." Man scheut sich förmlich, an den Quell des schauspielerischen Temperaments zu gehen. Technische Fähigkeiten will man ausbilden und verzichtet darauf, dem geheimen Dämon des Schauspielers klar ins Auge zu sehen.

Bis nach dem klassischen und klassizistisch bornierten Schauspieler, dessen Seele vielleicht wirklich von geringer Glut nur verzehrt und geschunden wurde, der romantische Schauspieler auftritt. Er ist besessen und durchzittert und erschüttert von jeder Sekunde seines Spieles. Er hört aber nicht mehr auf die Stimmen einer indischen Überwelt, auch nicht mehr auf die Stimme eines im Jenseits rasenden Dionysos. Ihm kriecht, fliegt, klingt, kreischt, singt, zetert, tanzt, zuckt, bebt und brandet die ganze Erdenwelt zu. Er lauscht nicht, wie der altertümliche Besessene, ausschließlich nach Göttern und Heroen. Menschen, Bettler, Könige, Heilige, Dirnen, Narren, Weise, die Jungfrau Maria oder der Jude Shylock, Gattenmörder oder lieb-

lichste Schäferherzen, sie sind alle seine Vorbilder, in die er sich hineinbeißt mit Wut und Aufopferung. Dieser romantische Bühnenkünstler ist ein Menschenfresser, er ist ein Feind der Akademie, er ist Pantomimiker bis zur Übertreibung. Er ist der prächtige und verschwenderische Improvisator, der Gegner jeder überkommenen Schule. Er spielt an jedem Abend anders zur Qual der Dichter. Er ist dem Dichterwerk und Dichterwort nicht sehr ergeben. Er biegt, kürzt und erweitert es, wie er den Reichtum seiner Körperlichkeit verkürzt oder erweitert. Er ist launisch, er ist oft teuflisch großartig, göttlich lustig, oft auch schlechter als der schlechteste Stümper. Jederlei Ausbündigkeit im Alltag und auf der Bühne, die Macht des Weines besonders, ist ihm vertraut. Er geht ein wie ein Abenteurer. Daß er zusammenbricht, ehe die Überzahl der Jahre ihn angefressen hätte, und vorzeitlich verreckt, wörtlich verreckt und wie der richtig und leichtfertig Verschuldete und Verstrickte hinsinkt, das scheint den anderen Menschen, die sich gesunder fühlen, meistens als eine Strafe des Himmels und als eine Warnung.

Der Schlag dieser romantischen Schauspieler lebt seit mehr als hundertfünfzig Jahren. Er ist heute noch nicht ausgestorben. Sie sind die Genies der feuerwerkernden Entladung. Sie entblättern jede Würde ein wenig. Sie beweisen, was Rousseau etwa so ausdrückt: Es kann jeder Mensch ein König sein, aber nicht jeder König ein Mensch. Das ist es: Die Maschine des Körperlichen, die dem Seelischen den Weg rodet, mag rattern und rasseln und sogar zappeln und zetern, es bleibt immer zu spüren, daß der Herr der Maschine das treibende Lebenselement aus seinem eigensten Leben hervorholt. Solch ein Schauspieler ist darum stets, in seinen Siegen und auch in seinen Niederlagen, der menschlichen Teilnahme des Theatergastes sicher. Er ist der Romantiker der Bühne, er ist auch der Romantiker des Alltagslebens. Er reißt die Schranken nieder, von denen Bühne und Alltag getrennt werden. Er entzündet sich ständig an seinem Spiel. Das Fieber der Feierlichkeit wird sein Laster und seine Tugend. Er liebt im Leben die strotzenden Dinge. Er stellt sie auf die Bühne. Ludwig Barnay hat mir von Döring erzählt, der als Gast an eine kleine Bühne kam. Dort amtete eine alte Einbläserin. Die Frau war schon verwelkt und ausgetrocknet und bleich. Sie wollte in ihren Kasten kriechen. Döring sah sie, er erschrak. Der beleidigte, der

furchtsame Sinn schreckte zurück. Nein, das ging nicht, dieses Siechtum, diese Dürre, dieses Menschengetrümmer ständig vor seinem Aug, ständig zischend in sein Ohr hinein, während er die Pracht der Gesundheit und der Größe verschenken sollte. Er verlangte, daß die alte, arme Einbläserin Jugendschminke auflege. Josef Anton Christ, ein vorzüglicher Wanderkomödiant des achtzehnten Jahrhunderts, der von Prag bis Petersburg, von Dresden bis Riga herumgekommen war, erzählt von dem stets festlich gestimmten Einbläser, der seinen Kameraden auf der Bühne in der Ansehnlichkeit nicht nachstehen wollte. Der Einbläser war ein buckliger und bleicher Mann, aber er schminkte sich blühendes Jugendrot ins Gesicht, so oft er seinen Dienst antrat. Seiner romantischen Kameraden auf der Bühne würdig sein, das wollte dieser Romantiker, nichts anderes. Der alte Weidner und der alte Lehfeld, Schauspieler einer noch nicht fernen Zeit, ließen sich von ihren Kindern wie Monarchen an den Tagen bedienen, da sie Könige zu spielen hatten.

Octave Mirbeau wirft den französischen Schauspielern vor, daß sie noch am Totenbette ihres Nebenmenschen oder Bruders kalt bleiben und spionieren. Er hat mit diesem Vorwurf etwas sehr Einleuchtendes gesagt, das man aber nicht zum Schimpf gegen den Schauspieler gebrauchen sollte. Der Künstler der Bühne ist Spion. Es kann vorkommen, und gerade bei den Besten, daß seine Neugier vor den Todeszuckungen des Bruders nicht Halt macht. Aber diese Neugier ist eine tragisch erhabene Neugier. Es ist die Neugier, die auch dem romantischen Schauspieler ins Blut rinnen kann. Sie ist aber auch wichtigstes Teil jenes Bühnenkünstlers, dessen Trieb zur grauen und gewöhnlichen Wirklichkeit stärker ist als die Prunksucht in überschwenglichen und romantischen Lebensereignissen.

Der Dichtung der Romantik folgte in den europäischen Ländern die Dichtung der Wirklichkeit. Ebenso kam nach der romantischen eine Schauspielkunst, der Nachahmung des Wirklichen höchste Forderung war. Diese Wirklichkeitskunst überwirft sich nicht mit dem Leben, sie unterwirft sich ihm. Die Bühnenkünstler werden demütig, sie hüten sich vor dem Hochmut, auch vor dem lieblichsten oder königlichsten. Sie wollen gern vergessen, daß Ludwig XIV. glaubte, ein königlicherer König zu sein, indem er sich schminkte wie seine Schauspieler. Indem diese Künstler der Wirklichkeit sogar ihre Lieben auf dem Totenbette studieren, um auf der Bühne der Geste

des Todes gewachsen zu sein, tun sie nichts anderes als die Künstler aus gleichem Geblüte, die in anderen Künsten gewaltet haben, auch taten. Tintoretto hat seine Tochter gemalt, als sie auf dem Totenbette lag. Der grüne Heinrich, des Schweizer Dichters Gottfried Keller lauterstes Seelenebenbild, hat die tote Geliebte gemalt, Edmond de Goncourt, der Urvater der französischen Wirklichkeitsdichtung, hat seinen eigenen Bruder, den sterbenden und toten Dichtergenossen, mit unsterblichen Worten einer zerschmetternden Andacht gemalt. Rachel Felix, die geniale Französin, hat mit der Inbrunst ihres schöpferischen Komödiantentums die Züge ihrer verendenden und erstarrenden Magd erforscht. Und der in solchen Studien der Wirklichkeit schon hoch erfahrene Edmond de Goncourt schrieb nach dieser kleinen Tatsache den Schauspielerroman der „Faustin". Die Frau sieht den geliebten Mann in Todeskrämpfen, und sie holt Spiegel und Schminkstift, damit sie Zug um Zug die Schreckenszüge des Sterbenden nachahme, der für eine Sekunde erwacht und mit Entsetzen dieser Hexenkunst zusieht. Er verflucht das Spiel, das ihm wie böse Hexenkunst erscheinen muß.

Ist diese brennend wirklichkeitliebende Künstlerin ein böser Geist? Oder ist sie nur Trägerin dieser geheimnisvoll auf die Wahrheit gerichteten Leidenschaft, die der Bürger nicht erfassen kann? Coquelin glaubt schreiben zu müssen, daß Künstler von derartigem Schlage nur im Gebiete der Kunst unerbittlich sind, daß sie jedoch ihre Eltern begraben wie alle anderen braven Leute auch, daß sie ihre Kinder nicht minder lieben als alle anderen anständigen Leute.

Der Schauspieler und der Staat.

Mit diesem Satze der Verteidigung wird schon angedeutet, daß die Bürger eines Staates und die Schauspieler nicht immer im Einverständnis leben. Der Bürger hegt Mißtrauen gegen einen Menschenschlag, dem er besondere festliche Fähigkeiten, aber auch besondere Unfähigkeiten zutrauen muß in allem, was auf die Erfüllung der staatsbürgerlichen Pflichten hinzielt. Wer die Bühnenkünstler und ihren Stand begreifen will, der darf nicht nur den Seelenzustand des Schauspielers ausforschen, der muß auch die Urteile aufzählen und prüfen, die über die „Komödianten" ausgesprochen worden sind. Sind die Anschuldigungen und Verfemungen häufiger als die Lobsprüche?

Schon Aristoteles berichtet, daß die Schauspieler seiner Zeit höher eingeschätzt wurden als die Dichter selbst. Ursprünglich war ja der hellenische Tragiker sein eigener Schauspieler, aber dann wurde dieser Zusammenhang aufgehoben. Der besondere Stand der Bühnenkünstler entwickelte sich, und der Staat machte es sich zur Aufgabe, die bürgerliche Stellung der Schauspieler zu umgrenzen.

Man hörte Platos Rat nicht, der sie als gemeingefährlich aus jedem ordentlichen Staatswesen verbannen wollte. Da sie viel herumwanderten, und das Reisen im Altertum beschwerlich und auch nicht ganz gefahrlos war, so benutzte man geschickte Schauspieler nicht selten zu diplomatischen Sendungen. Solche Begünstigung hinderte aber nicht, daß es den Wandertruppen oft böse erging. Sie sollen Oliven, Feigen und Trauben aus den Gärten gestohlen haben.

Aus Not? Wahrscheinlich kaum aus Liebe zum Diebstahl. Man beschuldigte sie auch in den griechischen Städten, daß sie nichts von Haushalt und Sparsamkeit verständen. Sie lebten entweder in Bedürftigkeit oder in Schwelgerei. Den Schauspielern, die sich seßhaft

machen wollten, kam man mit mancherlei Gnaden entgegen. Man sicherte ihnen Befreiung von öffentlichen Kriegs- und Friedensdiensten zu. Doch muß diese Begünstigung mit Vorsicht eingeschätzt werden. Wer im Altertum von der öffentlichen Bürgertätigkeit fern blieb, galt ja nicht als ebenbürtig seinem Nebenbürger. Trotzdem war bestimmt, daß der Schauspieler nicht ins Gefängnis gesperrt werden durfte. Nur wenn er ohne die Einwilligung seiner Berufsgenossenschaft Schulden machte, wurde derartige Unbesonnenheit an ihm durch Entziehung der Freiheit gerächt. Das war im vierten, vorchristlichen Jahrhundert. Der große Alexander schleppte ständig ein Schauspielerheer in seinem Eroberertrosse mit, und so sehr hielten ehrenhafte und hochgeachtete Bürger die Komödianten in Ehren, daß ein Ehepaar aus Kerkyra das beträchtliche Vermögen von etwa dreitausend Goldmark hinterließ, damit die Schauspieler gut bewirtet würden.*)

Es hatte eine eigenartige Bewandtnis mit diesen Festmählern der Bühnenkünstler. Sie dienten nicht nur der Ergötzung des Magens und des Gaumens. Bei jedem Schmause wurde irgendein Gott verehrt. Die Zunft der Schauspieler, die zu den zahlreichen, Athen und die hellenischen Städte bevölkernden Handwerkerzünften gehörte, opferte Weinspenden und prophetische Trinksprüche bei jedem Liebesmahl. Die Schmauserei wurde also wie ein religiöses Fest angesehen. Die Alten, die sich feierlich schmückten, brachten auch ihre Söhne mit, es war eben vorgesehen, daß die heranwachsende Jugend in die Geheimnisse der Zunft eingeweiht wurde. Man sorgte auf Vereinskosten für ein ordentliches Begräbnis und die würdigen Totenopfer. Man hielt zusammen wie in einer richtigen Genossenschaft der Schauspieler. Und als dem freigiebigen, kunstliebenden kerkyräischen Ehepaar neidische Nachkommen das Verfügungsrecht über die Erbkapitalien streitig machen wollten, hatte der „Syndikus", der Rechtsbeflissene der Zunft, das Streitverfahren auszufechten.

Hier ist der älteste Versuch für die Bildung einer Schauspielergenossenschaft wahrzunehmen. Man fühlte sich als ein notwendiges Gesellschaftselement des Staates. Man richtete dementsprechend sein Leben ein und war geschützt durch Landesgesetze, die dem Schau-

---

*) S. Otto Lüders: Die dionysischen Künstler.

spieler mindestens ebensoviel Rechte gewährten, wie dem Weinküfer oder anderen nützlichen Handwerkern. Darum mußte der Schauspieler auch sein Standeswort halten. Der Direktor einer Truppe, der Protagonist, verpflichtete sich und seine Leute, an irgend welcher nationalen oder religiösen Feierlichkeit teilzunehmen. Der Direktor war ein Mann, den künstlerischer Ehrgeiz und Gewinnsucht, die unvergänglichen Neigungen aller Direktoren, trieben. Er wird nicht selten getadelt, daß er sich alle Rollen auf den Leib schreiben lasse, und daß er seinen Mithelfern nicht viel Bühnenruhm gönne. Lukian erzählt, daß der Direktor sich das Recht anmaßte, Truppenmitglieder, die ihm oder dem Theatervolke nicht gefielen, eigenhändig oder durch geschickte Stellvertreter zu verprügeln.

Immerhin war der Stand der Schauspieler ein freier Stand, der, sehnsüchtig nach Unsterblichkeit, das griechische Mutterland und die Kolonien durchzog. Die Lorbeeren und die Lobsprüche, die befeuernden Preise und die Schmeicheleien der wohlhabenden Gönner wurden eingeheimst. Man mußte zwar manchmal die Frucht des Feldes rauben, um die knurrenden Gedärme zu befriedigen, man durfte aber sicher sein, in das Jenseits mit all der rhapsodischen Heiligkeit hinüberzugehen, die sich für den freien Ehrenmann schickt.

Ganz anders behandelte das kaiserliche Rom den Schauspieler. Es waren dort nur wenige auserwählte Künstler und Unternehmer, die sich freie Bürger nennen durften. Die meisten, fast die Gesamtheit der Schauspieler, wurden zu den Sklaven gezählt.*) Der Herr besitzt den Schauspielersklaven, wie er Ochsen und Hühner und totes Eigentum besitzt. Das Recht dieses Schauspielersklaven wird auf eigentümliche und eigensüchtige Art geschützt. Es könnte dem Sklavenhalter einfallen, seinen versklavten Schauspieler zu anderen als reinen Schauspielerdiensten zu gebrauchen. Das ist aber nicht gestattet. Nur ist es nicht etwa verboten, damit das Menschen- und Arbeitsrecht des Schauspielers nicht geschädigt wird, nein, nur ein Sachenrecht soll geschützt werden. Der Sklavenherr könnte sterben. Seinem Erben fällt zusammen mit der übrigen Habe auch dieser Schauspielersklave zu, der Erbe vermeint, und das römische Bürgerrecht stärkt und schützt ihn in seinem Glauben, einen Schauspielersklaven zu empfangen. Er muß

---

*) S. Max Burckhardt: Das Recht der Schauspieler.

jedoch wahrnehmen, daß er nur einen Sklaven mit den Fähigkeiten eines Badedieners überkommen habe. Und solches darf nicht geschehen.

Es ist Regel bei den reichen Römern, daß sie sich eine ganze Truppe von Schanspielersklaven halten. Es tötet jemand einen dieser Sklaven. Was geschieht? Dann wird der Totschläger oder Mörder nicht wegen eines Kriminalverbrechens angeklagt, sondern nur wegen güterrechtlicher Schädigung, beigebracht dem Eigentümer der Sklaventruppe. Der Totschläger muß Ersatz leisten, als wenn er eine Ziege, eine Gans oder ein Maultier aus einem Gespann getötet hätte. Aus solchem Sklavenstand der Schauspieler werden alle anderen Rechtsregeln abgeleitet. Der Schauspieler ist infam. Er darf nicht Soldat sein. Er darf weder sich selbst noch einen Dritten vor dem ordentlichen Gerichte vertreten. Wird ein Schauspieler bei einem Ehebruch im Hause des Gatten selber ertappt, so darf er ohne Verzug erschlagen werden. Wer Soldatendienstpflicht übt und die Bühne betritt, hat sogleich sein Leben verwirkt.

Im kaiserlichen Rom durfte eine Schauspielerin keine Geschenke annehmen. Die versklavte Frau durfte sogar gemartert werden, damit sie bekenne, irgend welche Geschenke empfangen zu haben. Ergab sich, daß Anbetung und Ergebenheit sie wirklich beschenkt hatten, so mußte sie schleunigst alle Kostbarkeit zurückliefern. Erst Kaiser Justinus erlöste die Schauspielerinnen von derartiger Infamie. Er war ein sehr verliebter Monarch, aber auch ein sehr mächtiger. Seine Leidenschaft galt jener Tänzerin Theodora, die als das verworfenste Wesen ihrer Zeit verrufen wurde. Sie hieß die kühnste, aber auch die schmutzigste Liebeskünstlerin ihrer üppigen Zeit. Von strengen Hütern der Sittlichkeit wurden selbst die Kleider der Theodora als ein gräßlicher Unrat verflucht. Trotzdem nannte Justinus diese Theaterdame nachher seine „heiligste, von Gott ihm gegebene Gemahlin". Er ordnete an, daß jede Schauspielerin fürderhin den übrigen Weibern seines Reiches gleichzustellen sei. Und bald wurden alle bürgerlichen Rechte den Bühnenkünstlern und ihrem weiblichen Anhange gewährt.

Der erfindungsreiche deutsche Gesetzgeber des Mittelalters half sich auf sehr witzige Art, um das Mißtrauen der Masse gegen den „Spielmann", den Urvater der heutigen Bühnenkünstler, nicht zu beleidigen und gleichzeitig doch den Buchstaben des Rechtsgutes unverletzt zu lassen. Das Schlagen eines Spielmanns war Gewohn-

heit. Die Burgfrau tat zwar, was Balzac später seinen Pariser Zeitgenossinnen nachsagte, sie nahm den Schauspieler in ihre Kemenate, sie räumte ihm aber nicht die übrigen Gemächer ihrer Bürgerwohnung ein. Und der Mann des Volkes schätzte die zarten Verklärer der Herzensweichheit noch weniger. Seine harten Fäuste, sein Holzkloben, sogar seine Axt wurden oft an dem Fahrenden geübt. Nicht immer mit Recht. Der „Spielmann“ wurde geschlagen. Er ging zum Richter. Dem Spielmann wurde recht gegeben. Verurteilt wurde der schlagende Mann aus dem Volke. Aber es wurde ein haarscharfer Unterschied gemacht zwischen dem Recht des Spielmanns und dem Recht des vollsaftigen Bürgers. Wer mit Unrecht einen anderen leiblich kränkt, der soll von dem Geschädigten wieder leiblich gekränkt werden. So wurde im deutschen Rechte angeordnet. Das Recht half sich aber, indem es den Bürger, der zugeschlagen hatte, in die Sonne stellte. Der lebendige Mensch warf einen tanzenden Schatten an die Wand. Dann durfte der Spielmann einen Prügel nehmen und an dem Schatten nach Herzenslust jederlei Strafe vollziehen. Gestattete man dem Schauspieler ein Recht auf Ehre, so war es nur ein Recht auf den Schatten einer Ehre. Karl der Große erklärte Schauspieler kurzerhand für „unehrlich“. Im Jahre 791 schreibt der weise Alcuin, daß jeder sich beschmutze, der Schauspielern den Eintritt in sein Haus gewährt.*)

Hier herrschen noch Sitte und Recht von Menschen, die zugleich mit Heiligkeit und Gewalt die Welt ordnen möchten. Die Gesetzgeber sind Sklaven ihrer Alltagssorge. Die Moral, die landläufig ist, gebietet, daß Erholung nur dann genossen werden darf, wenn sie zum Preise des hochherrlichen Gottesmonarchen ausgenutzt wird. Durch Aberglauben ist der Mensch noch geknebelt, und er denkt, so ein freudenbringender Spielmann, der den Gewerben und Gewerken des Landes entfremdet ist, verbringe sein Leben nur mit Lustieren und unheiliger Erbauung. Der Abenteurer der ungeregelten Zerstreuung schädige die Emsigkeit des Landmannes und des Städters. Er störe den Frieden der Familien, indem er die Herzen von Frauen und Jungfrauen beunruhigt. Er sei ein Nichtstuer, ein Nichtsnutzer, ein überflüssiger Spaßmacher und freier Vogel. Gebt ihm nicht die ordent-

---

*) S. Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, I S. 91 ff.

lichen, kaiserlich und staatlich und städtisch in die Gesetzespergamente eingeprägten Ehrenrechte, sondern nur ein Schein- und Schattenrecht!

Das achtzehnte Jahrhundert ist besonders reich an Grübeleien über das Maß der moralischen und bürgerlichen Rechte, die einem Bühnenkünstler einzuräumen wären. Man will jener Weisheit gehorchen, die sich herleitet aus der Zügelung der selbstsüchtigen Leidenschaften und der beflissenen Aufklärung der einzelnen Persönlichkeit. Man will jedem Stande sein Recht sichern, sein Unrecht, sein Naturrecht.

Doktoren der Sorbonne und wohlwollende Abbés lehnen es in einer merkwürdigen, dem Jahre 1779 entstammenden Schrift ab, daß die Schauspieler mit den öffentlichen Mädchen in eine Linie gestellt und nur soweit geduldet werden, wie diese Wesen auch. Sie beschweren sich vor dem Angesicht Gottes und der ganzen Erde, daß ihre Verteidigung des Theaters und der Schauspieler als ein Verbrechen angesehen werde.*) Und 1778 läßt ein Herr Fagan seine Schrift gegen die Verleumdung der Schauspieler erscheinen. Die Landesuntertanen hatten sich das wütend umstrittene Recht errungen, ohne Furcht vor dem Kirchenfluch ins Theater zu gehen. Aber noch blieben die Schauspieler selbst verdammt. Die Bischofskonzile tadelten es nicht ohne Grund und mit Erbitterung, daß eine vergnügungssüchtige Menschheit vor den Pforten der Kirchen und sogar auf den Friedhöfen tanzte, und daran sollten auch die Komödianten schuldig sein. Was warf man ihnen denn vor? Dinge der Fabelvergangenheit: etwa, daß im grauen Altertum ein Junius Messala seine Erben betrogen habe, um sein ganzes Vermögen den Schauspielern zu schenken. Man beruft sich auf den römischen Unsittenschilderer Juvenal, der schreibt, daß die Theater glänzender gebaut würden als die Tempel. Behauptet wird, daß gerade die großen Untugenden der Komödianten die meiste Nachahmung fänden.

Sofort folgt die Verteidigung: Das ist ja alles nicht wahr! Für die Schauspielerinnen träfe es sicher nicht zu, daß sie Untugenden pflegten. Der Beruf lasse ihnen schlechtweg keine Zeit, irgendwelchen häßlichen Lebenswandel zu führen. Die Schauspieler werden von Herrn Fagan als die frommsten Kirchengänger gepriesen. Tho-

---

*) Die Schrift ist ohne Namen ihrer Verfasser in Amsterdam bei Pierre le Cene gedruckt.

masini, das italienische Theatergenie, habe niemals ein Schauhaus betreten, ohne vorher sein Kreuz zu schlagen.

Gegen solches Urteil wettert nun wieder ein anderes Pamphlet der gleichen Zeit. Tertullian wird angerufen. Diener im Heiligtum der unlauteren Liebe hat der Fromme die Komödianten genannt. Der heilige Augustinus schimpft: Nur Weihrauch für die bösen Geister wird von den Schauspielern vergeudet. Was ist nun nach dem Sinne all dieser Scheltenden ein Schauspieler? Ein Mensch, der sich selber vergiftet, um andere Menschen zu vergiften. Was muß der Schauspieler tun, um seine Rolle der Leidenschaft, auch natürlich darzustellen? Er muß seine wirklichen Leidenschaften aufstacheln und prunkend hinwerfen, anstatt sie in den Tränen der Buße als echter Christ zu ersäufen. Die Leidenschaft, die anmutig aussieht und von mörderischer Lieblichkeit ist, muß ständig in den Komödianten lodern. Also geschieht es, daß der Schauspieler nur ein Lehrer des Lasters und ein Gehilfe des Bösen ist. Er bemerkt gar nicht, wie er sich selber umbringt, indem er dem Himmelsblitze trotzt.

Im Jahre 1781 erhoben Danziger Kaufleute Einspruch dagegen, daß man einem Schauspieler das ehrliche Begräbnis versagte. Sie bekundeten ihren Unwillen, indem sie die ganze Schauspielergesellschaft der Stadt bei sich zu Gaste luden. Die deutschen Geistlichen waren also nicht duldsamer als die französischen. Dem berühmten Magister Velthen, einem der Ahnherrn des Theaters in seiner heutigen Form, der 1685 in Dresden der erste deutsche Hoftheaterdirektor wurde, verweigerten die Zeloten das Heilige Abendmahl. Sie haben seitdem ihre Strenge unzähligemal wiederholt. Und gerade die Besten des Standes, die nicht heucheln und ins Blaue abschwören konnten, wurden an die Gewissensqual ausgeliefert.

o o o

Der heilige Chrysostomus sagt in seinem Sermon über das Matthäus-Evangelium: „Weiber sieht man im Theater, die alle Schande durchwatet und das Gift der Schamlosigkeit ausstudiert haben. Sie verbreiten Unkeuschheit durch Wort und Blick, und Auge und Ohr des Volkes werden im Theater davon getroffen. Mit allem Aufwand, der sie umgibt, verschwören diese Weiber sich, um die Keuschheit zu zerstören, die Natur zu entehren und tätig zu sein

als die sichtbaren Werkzeuge des Teufels." In einer französischen Schmähschrift des Jahres 1754 steht diese kräftige Entladung. Bald darauf, genau dreißig Jahre vor der Pariser Revolution und vor der Erklärung der allgemeinen Menschenrechte, nimmt ein Nichtgenannter in einem offenen Briefe an Fräulein Clairon, Mitglied der Comédie française, das Wort, um zu verlangen, daß die Schauspieler den allgemeinen Bürgergesetzen unterstellt werden. Man sieht ein, daß man sich mit solcher Blindheit und unermüdlichen Verleumdung nur erniedrigt. Man will einen Schauspielerkodex begründen, der die Bühnenkünstler nicht mehr aus dem allgemeinen Bürgerleben ausschließt. Man will, daß der ganze Stand als ehrlich und untadelig geachtet werde, man will aber auch die unzuverlässigen und unanständigen Leute herausdrängen. Und zum ersten Male taucht der Gedanke mit voller Klarheit auf, die Moral der Schauspieler zu heben, indem man ihr Wissen von der Bühnenkunst vermehrt. Wissen ist Tugend, dieser alte Spruch der Gnostiker soll dienen, indem man von allen Seiten nach einer Theaterakademie ruft. Noch vermag man nicht den Gedanken zu fassen, daß der Staat für eine derartige Einrichtung sorgen müsse. Vorgeschlagen wird, daß alle Theater einen Bund schließen, um aus eigener Vollmacht jene Schule zu gründen, die zugleich die Regeln der Kunst und die Gebote der Schauspielersittlichkeit festlegt.

In Deutschland äußert 1776 Herr Johann Friedrich Teller seine Ansicht „von der wahren Güte der Schauspieler". Mitleidig und mit Verachtung zugleich redet er von einem Stande, dessen Genossen sich außerhalb des „Weinberges Gottes" befinden. Schauspieler sind als Leute zu betrachten, die niemand gedingt hat und die den ganzen Tag müßig stehen. Sein Erbarmen ist beträchtlich, da er von dem Stande spricht, dem die übrige Menscheit gemeiniglich so spöttisch und überlegen begegnet. Es mag ja richtig sein, daß die Schauspieler mancherlei Vergnügen bereiten. Sie sind aber durchaus entbehrlich, denn der Mensch würde sich eben allerhand andere Unterhaltung verschaffen, wenn ihm das Vergnügen des Theaters fehlte. Man solle ja nicht glauben, daß Schauspieler, die soviel Heiterkeit verbreiten, selber innerlich heiter seien. Im Gegenteil, die Schauspieler müßten meistens ein trübseliges Dasein hinschleppen. Gegen diesen Doktor Teller, der bald mit Entsetzen zetert, um sich dann mit Hochmut

aufzublähen, wendet sich nun ein „unmaßliches Gutachten" eines Ungenannten. Der unerforschliche Mann sagt: „Daß die verderbte Sittlichkeit gemeiniglich die wahre Ursache sei, warum die Leute Schauspieler würden, ist eine Unwahrheit." Man wirft den Schauspielern vor, daß sie Heuchler und Schufte spielen. Soll der Schauspieler darum nun selber ein Heuchler und ein Schuft sein? Weil sich einige Bösewichter in den Soldatenstand hineindrängen, ist der Sodatenstand doch nicht unbedingt ein Stand von Bösewichtern. Die Folgerung des braven Anonymus ist leicht zu ziehen.

Im Winter 1783, der ewigen Frost gebracht hatte, herrschte zu Paris große Hungersnot. Die Mitglieder aller Pariser Theater brachten durch Wohltätigkeit eine beträchtliche Summe zusammen, die den Ärmsten verteilt werden sollte. Der Erzbischof verbot jedoch, daß seine Geistlichen das Geld annahmen. Nur die Polizeikommissäre sollten dieser Menschenpflicht genügen. Und doch gestattete schon 1641 Ludwig XIII., daß seine Schauspieler geadelt wurden.

Die Revolution von 1789 hatte schon begonnen. Talma, der ein feuriger Umstürzler war, ehe er ein kaiserlicher Heldenspieler wurde, wollte heiraten. Aber der Geistliche verweigerte die Trauung, wenn der Komödiant nicht auf seinen unehrlichen Beruf verzichtete. Da zog Talma in die Nationalversammlung, und vor allen Vätern des Landes las er eine Anrede, in der es wörtlich hieß: „Ich hätte für einen Tag auf meinen Beruf verzichten und ihn tags darauf wieder aufnehmen können. Ich will mich aber nicht mit Lüge beschmutzen und dadurch unwürdig erweisen des christlichen Glaubens, den man gegen mich anruft. Unwürdig will ich auch nicht sein der Verfassung meines Vaterlandes und es nicht unterlassen, die Verfügungen der Regierung als Irrtümer, als falsche Gesetze und bloße Offenbarungen der staatlichen Ohnmacht zu entlarven. Und niemand möge mir dieses Recht schmälern, das ich mir jetzt nehme!" So Talma im Gegensatz zu dem Priester, der sich nicht scheute, mit dem Himmel und mit den Menschen einen Trughandel einzufädeln, nur, damit er den Buchstaben eines Sittengesetzes erfülle, dessen Unsinn und dessen Unsittlichkeit er noch nicht begreifen konnte.

Es war ein echter Gedanke des aufklärenden achtzehnten Jahrhunderts, ein moralphilosophisches Werk zu schreiben, das zum Gebrauche der Schauspieler allein dienen sollte. Alle Tugenden und

alle Laster sollten in dieser besonderen Schauspielermoral erklärt und geschildert werden, aber nur, um die Tugend zu retten. Der Däne Rahbeck schrieb diesen Katechismus, indem er ihm die Form von „Briefen eines alten Schauspielers an seinen Sohn“ verlieh. In der Schauspielersittenlehre, die auch verdeutscht wurde,*) hieß es u. a.: „Liebe die Tugend! — Die erste Regel, welche ich dir und einem jeden Schauspieler zu geben habe! Euer Herz sei edel wie eure Kunst, und dann werdet ihr für Sittenverbesserer angesehen werden!“ Der Moralist ist der Ansicht, daß sich der moralische Grundcharakter des Schauspielers auch in seiner Kunst sehr bald zeigen werde. Ein Schuft gerate bei der Darstellung von Schuften zu leicht in das Unerträgliche. Der Schuft werde aber bei der Darstellung von Tugenden sehr bald verraten, daß er nur zu einer minderwertigen Menschen- und Künstlerklasse gehört.

Es ist ein unermüdliches Auf und Nieder von guten Ratschlägen, teils gegen, teils für den Schauspieler. Aus all den Stimmen und Stimmungen enthüllt sich aber nur die Empfindung, daß in ihm irgendein Wesen in die Welt kam, das anders als die Masse des Alltags ist. Das Gesetz, das ihn verfehmt, brüstet sich mit Schutzmaßregeln, die der arme, abgearbeitete Alltagsmensch braucht. Das Gesetz, das im alten Rom sogar mit ungestraftem Totschlag umgeht, ist nicht imstande, die siegreiche Unendlichkeit und unermeßliche Geistesüberlegenheit des Komödianten zu dämpfen. Die Geistlichkeit lebt in Ängsten, ihr könnte das vielfach verbrämte Amt der Erbauung entrissen werden, falls sie sich nicht gegen die Schauspieler aufbäumt. Und da tut sie, was sehr klug ist: sie verbündet sich mit ihnen.

Sie berührt sich ja mit der Schauspielkunst in wichtigen Absichten. Sie will ja auch eine Seelenfängerin sein. Sie braucht ja zum Teil die gleichen Mittel, um eine andächtige Gemeinde in die Reiche des Geistes und Gemütes hinaufzuführen. Die Jesuiten haben am schnellsten begriffen, daß ein Komödiant einen Pfarrer lehren kann.

Es lohnt sich schon, aus der Jesuitenlehre herauszulesen, was den Erforscher der Schauspielergeschichte fesselt. Der Schauspieler und der Prediger werden da zu den edelsten Herolden des Gottesreiches und des frommen Aufschwunges erwählt.

---

*) Leipzig 1785 bei C. H. Reichel.

„Es ist genahet zu euch das Reich Gottes." Dieser Satz des Markus-Evangeliums wird den Gläubigen immer tiefer, immer deutlicher, immer leuchtender und prunkender eingeprägt, das ist Wille der geistlichen Hirten. Denn aus diesem Satz ergibt sich aller Sinn der himmlischen Botschaft überhaupt. Je herrlicher der Ausdeuter diesen Satz in Gedanken, Gesten und Worten bändigt, desto mehr wird er Gottes besonderer Schützling. Je höher die schauspielerischen Tugenden solches Ausdeuters sind, desto leichter wird er befreit von dem ewigen Übel, desto geschwinder wird er auserlesen und erlöst zur ewigen Seligkeit. Solch ein Prediger ist „das Licht der Welt", also ein Adliger unter den Eroberern des Gemütes.

Der Jesuit Josef Jungmann schrieb ein dickes Buch, um zu zeigen, auf welche Art ein Komödiant einen Pfarrer lehren soll. Und er bringt seine Lehre in folgenden Grundsätzen vor: Der Trieb des Begehrens ist im Menschen der ursprünglichste Sporn. Das weiß schon der heilige Thomas von Aquin. Aufgabe der Gottesberedsamkeit sei es nun, diesen Urtrieb anzupacken. Die Aufgabe der Schauspielkunst ist keine andere. Von dem Redner, dem Schauspieler auf der Kanzel, sollen angepackt werden: die Eingeweide (viscera), die Nieren (renes), das Zwerchfell (präcordia), endlich der Bauch (venter). Alle Empfindungen, die von diesen Organen bestimmt werden, münden in die Urempfindung des Begehrens hinein. Darum die Formel des Eurypides: „Beredsamkeit ist die Beherrscherin der Menschen ..." Wohl wettert 1731 ein Blasius Gisbert dagegen, daß die Kanzel mit der Schaubühne verwechselt werde. Doch immer wieder erfolgt die Mahnung, daß der Pfarrer die Kunst des Komödianten übe, daß er nicht als „stummer Hund, der nicht bellen kann", auf der Kanzel stehe.

Bald folgen die genaueren Schauspielerregeln für den Prediger: Man muß die Arme bewegen, weil man erregt ist; aber man soll nicht, um erregt zu erscheinen, die Arme bewegen. Besondere Wunder der optisch auffallenden Reizbarkeit, d. h. des mimischen Talentes, werden von auserwählten Gottesfreunden berichtet. Und die Erinnerung an diese heilig inspirierten, genialen Mimiker soll nur die Technik, sagen wir geruhig: die Schauspielertechnik des ganzen Standes anpreisen. Sprach z. B. Aloysius Gonzaga nur den Namen Gottes aus, so stieg ihm vor Gewalt der inneren Erregung schon das Blut

zu Kopfe. Juliana von Falconieri zitterte schon als Kind, wenn nur ein Hauch des Wortes „Sünde" angedeutet wurde.

Der Jesuit beruft sich, wie jeder andere Theoretiker des Mimischen, das zum Geistigen führt, es auch tun muß, auf Demosthenes, den Urvater der Beredsamkeit. Demosthenes wurde gefragt, was das Wichtigste der Beredsamkeit sei. Er antwortete: das Äußere des Redenden erstens, zweitens das Äußere des Redenden und drittens und endlich noch einmal das Äußere des Redenden. Und es bedünkte auch den Aristoteles, daß Rednern und Schauspielern gleichzeitig die Kunst gegeben sei, sich über die Wichtigkeit des fruchtbaren Dichters hinwegzuheben. Der Herold, der Redner, der Schauspieler werden immer mehr gelten als der Dichter.

Actio und pronunciatio, also die reinen Schauspielermittel, geben aller Weltenwirklichkeit erst die entscheidende Wucht. So wird das Komödiantentum leidenschaftlich, auf Umwegen und mit Mühe, in Einklang mit Gottes übernatürlicher Weltenordnung gebracht, nachdem der irdischen Theaterei ihr schuldiger Tribut abgetragen worden ist. Und damit man sehe, daß die Herren der Kirche nicht etwa Dilettanten dieser Kunst gewesen seien, sondern deren erfahrene Herrscher, werde nur an das schöne Wort dieser Jesuitenlehre erinnert, daß mit unfeierlichen Mitteln die Feierlichkeit zu erzielen sei. Alles falsche Pathos wird immer bekämpft. Die Dynamik der edlen Kanzelkomödie, der höchsten, der heiligsten Komödie, die möglich ist, wird gegeben. Nur noch einige Sätzlein zur Probe: „Die Finger sollen nicht zu sehr voneinander getrennt sein, so daß man zwischen denselben durchsehen kann. Eine zu steife Form der Hand ist indes auch nicht schön. Man kann den Zeige- und den Mittelfinger mehr ausgestreckt, die übrigen etwas eingebogen halten" usw.*)

*) Josef Jungmann: Theorie der geistlichen Beredsamkeit, Freiburg i. Br.



Das alte Hoftheater in Weimar (Alter Stich)





FR. L. SCHRÖDER
ALS 'FALSTAFF'





DIE NEUBERIN.

Standesehre.

Verfehmt wird die Seele des Schauspielers, obwohl hervorragende Geister bestätigt haben, daß zwischen Kanzelstand und Komödiantenstand die heiterste Brüderschaft besteht. Aber das Bild dieser seltsamen Menschenbeglücker würde nicht vollständig sein, wollte man nicht noch gründlicher erzählen, wie auch die weltliche Macht mit dem Schauspielerglück umzuspringen pflegte. Wohl ruft der Führer der mittelalterlichen Mysterienspieler den Heiligen Geist an, wenn er seine Getreuen „herrlich und ehrlich" auf das Schaugerüste führt,*) aber Prehauser, der Wiener Hanswurst, der um 1720 die Theaterfreunde gewinnen will, muß knieend und mit bettelnden Händen die Zuschauer anflehen: „Meine Herrschaften, lachen Sie doch über mich!" Denn hätte man nicht über ihn gelacht, so hätte man ihn verhungern lassen. Die Spiegelberg-Donnersche Truppe, die um 1710 bis ins eisige Skandinavien vordringt, kommt im gothländischen Winter fast um. Allen Frauen frieren die Zehen ab. Diese Künstler sind gewiß die großen, goldsüchtigen Abenteurer; aber welcher Mut, welches phantastische Blut, welcher Trieb der dunkelglimmenden Kunstsehnsucht in ihnen!

Ja, ein nicht seltenes Standesabzeichen der Schauspieler des achtzehnten Jahrhunderts waren die erfrorenen Füße. Ekhofs Schwiegermutter watschelte, weil ihr die frostzerfressenen Zehen vom Fuß gefallen waren. Sie galt wegen dieses Watschelganges als eine vorzügliche Komische Alte. Der Vater der großen Freuden- und Liebeskünstlerin Therese Krones hatte sich in Ungarn die Füße erfroren. Er lag zwölf Jahre lang im Hause seiner Tochter, verdammt zur Bewegungslosigkeit. Und während die Welt oft glaubte, daß Therese in Lebenswildheit überschäume, pflegte sie ihren gelähmten Vater.

Johann Friedrich Beck, Prinzipal einer „hochfürstlich Waldeckschen privilegierten hochdeutschen Hofkomödiantengesellschaft", empfahl sich dem Publiko 1703 mit folgenden Versen:

*) Devrient Bd. I S. 41.

„Als maître und Hanswurst ich im Porträt hier steh',
Ich mache Wind und Luft, ich mache Schiff und See.
Ich habe vieles Land, viel Stätte und viel Häuser,
Ich bin kein Prinz, kein Fürst, kein König und kein Kaiser,
Ein Künstler, der bin ich. Wer das nicht glauben will,
Setz' sich auf einen Stuhl und halte mir nur still.
Ich nehm' die Zähne aus, subtile und behende,
So hat der Schmerz, die Qual, auf einmal gleich ein Ende.
Ich bin ein solcher Mann, der noch viel mehr kann machen:
Wer mich agieren sieht, den mache ich zu lachen.
Drum geb' ich mein Porträt zum Angedenken hin.
Ich fordre nichts dafür; wer aber will was geben,
Dem wünsche ich vergnügt und lange Zeit zu leben."

Das ist am Beginn des achtzehnten Jahrhunderts der Schauspieler. Zahnreißer und Komödiant in einer Person und doch ausgestattet mit fürstlichen Sonderrechten. Der Schauspieler durfte nicht stolz sein, wenn er nicht darben wollte. Er mußte sehr demütig sein. Stand er im Dienste der kleinen deutschen Höfe, so empfing er zunächst den Titel eines Lakaien, stieg er im Range, so wurde er in die Klasse der höfischen Kammerdiener emporgehoben.

Aus einer Chronik des Jahres 1692 entnimmt man, daß die Sitte, die Schauspieler mit faulen Eiern und Äpfeln zu bombardieren, sich eingebürgert hatte. Die Geschosse wurden bald weniger nahrhaft und gefährlicher. Darum ordnete Ludwig XIV., der seine Schauspieler ehrte, an, daß auf ein Jahr und einen Tag ins Gefängnis wanderte, wer mit Steinen und Pulver auf die Bühne schoß. Der Schauspieler, der seine Rolle nicht gelernt hatte, wurde vom Profoß ins Gefängnis gesperrt. Er konnte sich beim gleichen Profoß melden, daß er die Rolle nun beherrsche. Der Profoß überhörte den Gefangenen, stimmte die Sache, so entließ er ihn. Schauspieler wurden auf Goethes Befehl in die Haft abgeführt. Schauspielerinnen erhielten Stubengefängnis. Ein Posten mit geladenem Gewehr wachte vor den Zimmern der Damen. Schiller und Goethe bekräftigten sich in einer gewissen Mißachtung des Schauspielers. Laube druckt mit ziemlichem Entsetzen den Schillerschen Briefsatz ab: „Ich will mit dem Schauspielervolk nichts mehr zu tun haben. Denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten. Es gibt nur ein einziges Verhältnis zu ihnen:

den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe".*) Barnay erzählt in seinen Erinnerungen, daß er als junger Schauspieler an die Weimarer Marschallstafel gesetzt wurde. Dort durften die niedrigsten Hofbeamten ihren Bissen schlucken, wenn die Fürsten sich gütlich taten, und die Lakaien zeigten ein recht mitleidiges Lächeln für die Mimen.

Den Frauen, die sich zuerst auf die Bühne wagten, ging es nicht eben gut. Fräulein Coleman, die um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts als erste Frau das englische Theater betrat, wurde ein Ungeheuer genannt, das „nicht wert sei, der menschlichen Gesellschaft anzugehören". Selbst der König Karl II. von England, wurde verflucht, weil er dieser mutigen Dame seinen Schutz nicht versagte. Und damit alle herbe Sittenmanier jener überkräftigen Zeit erfüllt werde, ließ der schlechtgelaunte Monarch diesem Eiferer, Herrn Prynne, einem rechtsgelehrten Manne, beide Ohren abschneiden, nach welcher Strafe der gestrenge Sittenwächter noch lebenslänglich ins Zuchthaus geschickt wurde.

Trotzdem verloren die Bühnenkünstler niemals die Liebe zu ihrer Kunst und den Glauben an ihre besondere Sendung. Da Geistlichkeit und Staat sie nur duldeten, und höchstens die Laune eines Fürsten den Wandernden größere Gunst und Freiheit gewährte, so schufen sie sich selber ihre Standesehre. Es war im achtzehnten Jahrhundert eine Standesehre, die mit vielerlei Freimaurerei und Förmlichkeit verbrämt wurde. Der Jüngere mußte den Älteren, der „Vertraute" den „Helden" barhäuptig grüßen. In den Regeln der Zunft wurden „Gehorsam, Arbeit und Demut" gefordert, wofern ein Jüngling sich eines „Paares schwarzsamtener Beinkleider mächtig" erwiesen, d. h. den Beweis geliefert hatte, daß er sich in den Rollen eines Königs und Edelmannes würdig benehmen könne. Der Prinzipal, der sich eines fürstlichen oder städtischen Privilegs erfreute, legte die scharlachfarbene Weste an. Die übrigen Komödianten leisteten sich rosafarbene Unterkleider. Das war der besondere Schmuck ihres Standes. Damit das Gegenstück zu dieser scheinbaren Pracht nicht fehle, werde gleich erzählt, was der Freiherr von Reden-Esbeck über die ärmeren Schauspieler berichtet, die sich zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland herumtrieben: „Die Komödianten erschufen sich Manschetten von Papier, und die Galakleider ihrer Pagen waren ebenso wohlfeil.

*) Laube: Erinnerungen.

Einige Bücher Goldpapier konnten eine ganze Garderobe aufputzen. Die Prinzessinnen waren in ihrer Kleidung ebenso schmutzig als in ihrem Witze. Sie hatten keine Strümpfe in ihren Schuhen und keinen Funken von Schamröte in ihrem Gesichte, als die ihnen der Kugellack geben konnte."*)

So konnte sich der Schauspieler mannigfach schmücken, und er war stolz auf seinen Schmuck. Durfte er auch stolz auf seine Standesrechte sein? Friedrich Wilhelm I., der Preußenkönig, konnte an französischen Schauspielern, die in seiner Hauptstadt gastierten, keinen Gefallen mehr finden. Er jagte sie fort, er ließ ihnen ihre Kleider nehmen, und noch lange nachher sah man Unter den Linden Bettlergesindel, das in zerlumpten Göttergewändern steckte, und die Hand dem Almosen entgegenhielt. Der König hatte einfach angeordnet, daß man die Bettler mit der Schauspielerpracht ausstaffiere.

Einen Edelmann in Bewegungen, Kleidung, Sitten und allem sonstigen Spiel der Gefälligkeit gleichkommen, das war Stil und Sehnsucht jenes achtzehnten Jahrhunderts, das erst langsam der Bürgerrevolution entgegenreifte. Herr von Sonnenfels, der mächtige Freund der Wiener Schauspieler, ein aufgeklärter Ästhetiker, ein Freigeist von gewinnender Emsigkeit, ein anmutiger Fürstendiener und bei alledem ein Bewunderer des Revolutionärs Beaumarchais, wollte um 1770 den Wiener Schauspielern zu außergewöhnlicher Standeserhöhung verhelfen. Er bat die Adligen, sie möchten doch die Schauspieler in ihren vertrauten Umgang ziehen. Dadurch würde eine Menschenklasse, die es wohl verdiente, zu besserem Ansehen und auch zur Bereicherung ihrer seelischen Kräfte gelangen. Aber war es gut, einen Stand, der alle Menschenstände in sich vereinigen sollte, einseitig zum Vasallen eines bevorzugten Standes zu machen? Wäre es nicht besser gewesen, das besondere Standesrecht des Schauspielers zu vermehren, das ein Recht ist, die äußere und innere Menschlichkeit eines jeden Standes nachzuahmen, des Bettlerstandes nicht minder als des Königsstandes? Wir werden bald sehen, daß dieses Vernunft- und Naturrecht der Schauspieler nur mühselig und mit Gewalt erkämpft werden konnte.

Geführt wurde der Kampf von der Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen.

---

*) Reden-Esbeck: Deutsches Bühnenlexikon.

Die ersten Schauspielergenossenschaften.

Die französische Revolution von 1789 tobte. Die Bastille war gestürmt. Aber noch 1791 wurde den Arbeitern von Paris untersagt, sich zu einem Verband des Schutzes und Trutzes gegen die Arbeitgeber zusammenzutun. Erst 1824 wurde das Vereinsverbot, das sich gegen die englischen Arbeiter richtete, aufgehoben. Die britischen Liberalen, die von besonnenen Freunden der arbeitenden Volksklasse ermuntert und unterstützt wurden, hatten den Glauben zu bekämpfen, daß in der Masse des Volkes unbedingt eine gefährliche und aufständische Macht ihr Lebensrecht verlange. In den Arbeitern aber, die solches Recht auf genossenschaftliche oder gewerkschaftliche Vereinigung forderten, war zum erstenmal das Klassenbewußtsein erwacht. Bis 1880 mußten die europäischen Arbeiter kämpfen, um überall das Koalitionsrecht durchzusetzen. Und die deutschen Arbeiter kamen zu diesem Recht erst viel später als ihre französischen und englischen Kameraden. Es war ein Kampf, der durchaus nicht zur vollkommenen Beseitigung aller Nöte und Klassenunterschiede führte. Doch eine schwerwiegende und nicht mehr auszutilgende Lehre wurde durch all diese parlamentarischen und wirtschaftlichen Kriege befestigt: Eine Menschenklasse oder ein Staatswesen muß bestimmte Körperschaften oder Gruppen bilden, die mit wohlbedachter Einseitigkeit den besonderen Klassenvorteilen nachgehen. Noch der Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wurde beherrscht von dem romantischen Gedanken, daß der Starke stets am mächtigsten allein wäre. Man vergaß jedoch, daß die Menschheit im allgemeinen und eine bestimmte Erwerbs- und Standesklasse im besonderen nicht aus lauter Helden zusammengesetzt sei, deren Hang zur Eigenbrödelei ins Unermeßliche steigen dürfe.

Als die Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen im Sommer 1871 ihr Leben anfing, waren die Gedanken über den Arbeitnehmerkampf und seine Regeln noch keineswegs geklärt. Deutschland war mit Blut und Schmerzen zu einer politischen Einheit geworden. Das hatte sich nur stoßweise, stufenweise und krampfhaft vollendet. Und innerhalb dieses politischen Werdens hatten sich auch die Wirtschaftsgruppen nur mit Mühseligkeit stufenweise und stoßweise die Formen ihres Daseins erobert.

Bevor die Geschichte der heute wirkenden Genossenschaft aufgenommen wird, müssen die wichtigsten Versuche, die geheimen und offenkundigen, die gelungenen und gescheiterten, die zur Gründung und Festigung von Schauspielergenossenschaften führen sollten, erörtert werden.

Schon im Jahre 1812 entwarf Friedrich Wilhelm Hunnius, ein Schauspieler, der das Studium der Rechte hinter sich gebracht hatte, den Plan zu einer Genossenschaft, die alle deutschen Schauspieler vereinigen sollte. In Stuttgart wurde der Plan entworfen, aber es scheint, daß Hunnius nur einen Gedanken aufnahm, der schon vorher die Wiener Bühnenkünstler beschäftigt hatte. Kassel und Frankfurt a. M., Städte, die nachher für die Geschichte der eigentlichen Genossenschaft entscheidende Bedeutung gewannen, sollten für den Bund eine Stätte der Arbeit und Vorbereitung sein. Die Grundstimmung des Gründers war aber noch keineswegs die unbedingte Sehnsucht, rein wirtschaftliche und rein genossenschaftliche Ziele durch einen Aufstand herbeizuführen, der die Theaterunternehmer wirtschaftlich schädigen und so zur Nachgiebigkeit gegen die Arbeitnehmer bringen könnte. Nur dunkel brodelte in Hunnius die Erkenntnis, daß gerade die Zunft der Theaterunternehmer, die den Künstler und das schaulustige, zahlungswillige Volk nach Kräften ausbeutete, einen Widerstand der Künstler herausforderte. Hunnius war noch ein romantischer Verschwörer, er gefiel sich noch in den geheimnisvollen Tändeleien der Brüder vom Tugendbunde, die ursprünglich die Gewaltherrschaft Napoleons bekämpften, dann aber den Kreis ihrer politischen Tätigkeit erweiterten. Hunnius war ein Feind der Tyrannen, der sich an Träumen der Freimaurerei ergötzte; sein Schauspielerbund erhielt den phantastischen Namen „Zum blauen Stein“. Die Voraussicht des Gründers drang nicht sehr tief in wirtschaftliche

Fragen ein. Der Werbende wurde sich noch nicht jenes Satzes bewußt, daß ein Verband der Arbeitnehmer mit Kampfabsichten gegen die Arbeitgeber stets ein Erzeugnis der kapitalistisch organisierten Arbeitgeber sein muß. Die Auflehnung gegen Intendanten und Direktoren, die er seinen Kameraden predigte, sollte nur mit Geheimmanövern bewerkstelligt werden. Der Führer der Verschworenen war ein Schwärmer schlechtweg. Er ahnte Rechte, aber er scheute sich noch, sie vor der Öffentlichkeit auszufechten. Er wäre kein Künstler gewesen, wenn ihn nicht um 1812 diese Feierlichkeit des moralischen Anstandes und diese mozartisch aufklingenden, das heilige Märchen der „Zauberflöte" verratenden Freundeskultgebräuche verführt hätten. Hunnius wollte, daß jeder „ehrliebende, dramatische Künstler" gegen schlechte Direktoren, Arbeitslosigkeit und die Folgen eines sorgenbringenden Alters geschützt werde. Der Plan zu seinem Werke enthielt eigentlich schon all die Ziele, die erst in Jahrzehnten erstritten werden mußten. Allerdings gab Hunnius sich noch keinerlei Rechenschaft davon, daß bloße Geheimbündelei und freimaurerische Liebhabereien nicht genügten, um etwas Dauerhaftes durchzusetzen. Und die Bühnenkünstler, vor allem die am meisten angesehenen der Hoftheater, wurden auch noch zu fest von den patriarchalisch denkenden und nicht minder urväterlich regierenden Bühnenleitern beherrscht, als daß sie es hätten wagen können, sich offen zu ihrem Künstlerverein zu bekennen. Sie schwelgten also in Geheimbündelei und rosigen Träumen. Und wenn die Türen ihres Unterschlupfes verrammelt waren, vergaßen sie auf Stunden der Begeisterung, daß sie auf dem schwäbischen Hohenasperg eingesperrt werden sollten, falls sie als Mitglieder des Geheimbundes entlarvt würden. Das Zuchthaus von Hohenasperg wird durch die Erinnerung an Schubart und Schiller im schlimmen Gedächtnis aller Freiheitsfreunde bleiben.

Man lese einiges von den Gebräuchen und Reden, mit denen der ehrenhafte Bühnenkünstler seinen Zunftbrüdern vom „Blauen Stein" zugeführt wurde. Man verband ihm die Augen, ehe man ihm den Kreis der Brüder eröffnete. Dann begann ein Verhör, dessen Strenge der Herbigkeit eines höchsten Gerichtes ebenbürtig war. Der Schauspieler, der eintreten wollte, wurde gescholten und zurückgestoßen. Man wünschte im Geheimbund keinen Durchschnitt der Komödianten.

Man begrüßte nur eine Aristokratie jener Männer, die der „tief eingewurzelten Verworfenheit einer Menge teutscher Schauspieler" entgangen waren. „Die Feigheit und Kleinmütigkeit der meisten Schauspieler", diese Urlaster des Standes, sollten von dem Bewerber überwunden sein. Erst nach solcher keineswegs bequemen Prüfung geschah die Aufnahme. Der Vorsitzende des Bundes segnete den Neuwillkommenen priesterlich und mit aufgelegter Hand. Es wurde gesprochen: „Die Natur stärke, die Schönheit leite, die Wahrheit beglücke dich!" Der beste Wille zum Wahren und Schönen sollte angespornt werden. „Wenn (aber) ein Unternehmer aus Leidenschaft oder niedriger Gewinnsucht einen Künstler in drückende Lage versetzen will, so soll diese Verbindung alle rechtlichen Mittel, welche die Vereinigung mehrerer darbietet, und welche vorher wohl erwogen werden, gebrauchen, um den Unternehmer auf bessere Wege zu bringen."

Diese Sprache ist lyrischer Kanzleistil. Man ahnt wohl, daß es sich um das Heil der ganzen deutschen Künstlerschaft handelt, man ahnt auch wohl, daß zu einem halb wirtschaftlichen, halb kulturpolitischen Krieg gerüstet wird. Man hat aber noch nicht das Losungswort für den Krieg gefunden. Man ahnt noch nicht, daß der lyrische Kanzleistil durch ein sehr trockenes, aber sehr nützliches Stichwort eines Tages ersetzt werden soll. Immerhin wird mit überraschendem Nachdruck die „Nichtsheit" und Höflingsunbedeutendheit der Intendanten gerügt, die sich an den deutschen Theatern breitmachten. Man will ein Brudervermögen anlegen, damit die arbeitslosen Schauspieler unterstützt werden, wenn sie zum Suchen von Anstellungen auf die Reise gehen. Man will von den Direktoren verlangen, daß sie alljährlich den Ertrag einer oder mehrerer Vorstellungen für die Zwecke des Schauspielervereins abliefern. In späteren Jahrzehnten wurde die Fruchtbarkeit dieses Gedankens wieder aufgenommen.

Aber nicht lange sollte dauern, was so geheim und phantastisch eingefädelt wurde. Nach kaum zwei Jahren verriet ein Abtrünniger den Direktoren, was sich gegen sie vorbereitete und schon am Werke war. In die Geschäfte des Bundes kam eine vielfach bedrohte Unstetigkeit. Hunnius selber wurde gemaßregelt. Er verlor seine feste Stellung. Er wanderte vom Süden nach Norden, um ordentlich unterzukommen. Bei diesen Fahrten der Not versäumte er niemals, weiter für seinen

Plan zu werben. Mancher Freund fiel ihm zu. Die Masse der deutschen Schauspieler gewann er noch nicht.*)

Hunnius und seine Freunde konnten sich auf den geistigsten deutschen Schauspieler des achtzehnten Jahrhunderts, auf Konrad Ekhof, berufen. Denn Ekhof ist es gewesen, der an die wirtschaftliche Sicherung des Schauspielerstandes mit aller Inbrunst einer langen Lebenserfahrung gedacht hat. Aus persönlichem Leid und aus einem großen Temperamente entquoll sein Wille, den Kameraden der Schauspielkunst bessere Lebensbedingungen, bessere Bedingungen für das Alter vor allem, zu verschaffen.

Da Ekhof auf der Höhe seines Kunstlebens stand, sprühte in ihm der mächtige Drang zum Lehren. Die Akademie, die er sich dachte, sah nicht nach einer beengten Zuchtanstalt aus. Ekhofs Akademie sollte eine Schule der Selbsterziehung sein, aus der jeder Schauspieler mit dem Bewußtsein hervorkäme, daß Theaterkunst eine weitumspannende, den Geist mächtig emportreibende und aufreibende Kunst sei. Jedes Gebiet der Wissenschaft und der öffentlichen Tätigkeit wollte der ernste, bürgerliche Mann durchroden, weil doch der Bühnenkünstler einen Abglanz vom Spiele aller menschlichen Gedanken- und Gefühlskräfte und die sichtbare Bewegung all dieser sich offenbarenden Energien zu zeigen habe. Ekhofs Pläne zur geistigen Erziehung des Schauspielers nützten insofern einer aufhorchenden Mitwelt und einer nach rückwärts hörenden Nachwelt, als die Trägheit des Schauspielers, der nur Nachahmer sein mochte und nicht selbständiger Menschenneuschöpfer, in hunderthundert Fällen gewarnt und geheilt wurde.

Ekhof wollte auch den Schauspieler in der allgemeinen bürgerlichen Achtung heben. Er wollte ihm nicht nur den schönen Lorbeer sichern, der an Feiertagen allein gilt, der aber für den Wochentag des Staatsbürgers und Volksgenossen nur ein geringer Schmuck und für den Kampf ums Dasein eine noch geringere Waffe ist. Ekhof, der rührende, vom Eheleid schwer geprüfte Hausherr, mußte jahrelang eine gemütskranke Frau pflegen. Er sah die erfrorenen Füße seiner Schwiegermutter. Solcher Anblick mußte ihm wie ein trauriges Sinnbild von der Landstreicherruhelosigkeit des Komödianten erscheinen. Sein Kopf

*) S. die schöne Studie Hans Devrients: Aus den Akten eines Geheimbundes deutscher Schauspieler, Archiv für Theatergeschichte II. Bd.

war sehr vernünftig, obwohl brennender Ehrgeiz ihn verzehrte und bis zu den wunderlichsten Entladungen trieb.

Ekhof war ein alter Mann geworden, müde, des baldigen Todes gewiß, als er seine Gedanken über die Zukunft des deutschen Schauspielers aufschrieb. Er wollte den alten Schauspieler vor dem Bettelelend behüten. Er wollte den sterbenden Schauspieler davor bewahren, daß er auf Armenkosten unter die Erde käme. Denn berichtet ist ja schon worden, daß die Bergung unter geweihter Erde dem Komödianten des achtzehnten Jahrhunderts nicht gar zu bequem wurde. Man mußte mit schwerem Aufwand von moralisch einschläfernder Beredsamkeit und mit nicht minder bereichernder Hand antreten, um dem Zelotismus des einscharrenden Priesters gewachsen zu sein.

Als Ekhof auf einem lüneburgischen Schlosse zu Gast spielte, begegnete er französischen Kameraden. Ihm wurde erzählt, daß die Franzosen seit einem halben Jahrhundert schon zum Genovevabund gehörten, der sich zur Aufgabe gemacht hatte, die Schauspieler gegen die Ausbeutung durch schlechte Direktoren zu schützen und die vom Alter abgerackerten Künstler zu versorgen. Ekhof betrachtete die eigene Lage, die Hoffnungslosigkeit der meisten deutschen Schauspieler, deren Jahre zunehmen, und deren Kräfte sich vermindern. Er sah an der eigenen Schwäche und an dem Zerfall des eigenen Körpers bald, was ihn im Greisenalter bedrohen würde. Der Gedanke verließ ihn nicht mehr, daß der Genovevabund, der nach der Schutzheiligen von Paris seinen Namen erhalten hatte, in Deutschland nachgeahmt werden müsse. Mit der Feierlichkeit, die ein sterbender und auf den Tod gefaßter Mann bemüht, um seinen letzten Willen durchzusetzen, ermahnte Ekhof die deutschen Schauspieler, eine Standesgenossenschaft zu gründen. Er schickte den Brief an seinen größten Nebenbuhler, an Friedrich Ludwig Schröder, obwohl der junge Stürmer nicht immer nach Menschen- und Kameradenpflicht gegen den Meister verfahren war. Es gehörte aber auch zu dem adligen Charakter der vornehmen Natur Ekhofs, daß er die Gaben, die seinen Gegner auszeichneten, trotz allem würdigte. Und vor dem jungen Meister, dessen Ehrgeiz und Launenhaftigkeit den alternden Künstler oft bis zur Verzweiflung gebracht hatten, legte Ekhof zunächst die seelischen Ursachen dar, die ihn zu seiner Absicht getrieben hätten. Er wollte beichten, er gestand, daß er sich in seinem Berufe oft „bis

zum kriechenden Wurm erniedrigt" gefühlt habe. Derartig fraß die Erbitterung über vergangene und noch gegenwärtige Demütigung an ihm.

Er setzt sich und sein Temperament auseinander: „Ist man strenge, so schreit man über Tyrannei und Despotismus, und ist man gelinde, so treten sie einen auf den Kopf und spielen auf der Nase." Nun, er war sein Leben lang eher gelinde als strenge gewesen. Seines Leides war darum genug. Doch abzuschrecken ist er darum nicht. Auf das Ganze seiner Standesgenossen nur sieht er. Zunächst soll, damit die Menschen, die oft als Hunde gelebt haben, wenigstens als Menschen unter die Erde gelangen, die „Totenkasse" gegründet werden. Es wäre ungerecht, eine etwaige Altersversorgung nur nach den Zahlungen zu berechnen, die der Schauspieler während seines Lebens hatte leisten können. Die Zahl der Theaterdienstjahre müsse allein ausschlaggebend sein. Nach solchen Grundsätzen wird auch der Ekhofsche Plan für die Pensionskasse entworfen. Aber noch stimmte die Rechnung, die einem schönen Traume entsprossen war, nicht vollkommen.

Der Mann, der so in seinem letzten Lebenssiechtum träumt und entwirft, ist, wie er selber sagt, ein vielfach getretener Mann. Er sieht in seinem Plan etwas sehr Kühnes. Er fürchtet, sein fürstlicher Brotgeber könne in dem Entwurf etwas Revolutionäres wittern, da ja der Schauspieleruntertan kein Recht habe. Er bittet Ludwig Friedrich Schröder den Brief geheimzuhalten, bis die Meinung des hohen Theater- und Landesherrn klar zutage liege. So sehr war er noch Sklave, so wenig war er noch Herr seiner freien Meinung. Tragisch ist diese Gebundenheit. Trübselig und verwirrend klingt es, wenn Ekhof sein Testament, das dem Wohle des ganzen Schauspielerstandes galt, mit folgenden Worten beendet: „Ich möchte gar zu gern noch einen guten Gedanken mehr mit in die Grube nehmen: segnen, die mich fluchen, wohltun denen, die mich hassen!" Und die letzte tragische Wendung: „Welch eine Wonne für mich, wenn ich auf meinem Sterbebette denken kann: Gottlob! nun kann sich der Mangel zwischen keinem deutschen Schauspieler und seinem Grabe mehr einschleichen! — Er darf (Darf im Sinne von Muß) nicht mehr betteln gehen, oder den Bauern zu diesem Behuf die Gänse hüten."

Die tröstliche Antwort Friedrich Ludwig Schröders soll, wie angemerkt wird, nicht mehr in die Hände Ekhofs gelangt sein.

Es war einige Jahre später, als der ehemalige Buchhalter und Re-

gierungssekretär Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, der eigentlich auf den Titel eines preußischen Grafen Anspruch hatte, vor die Zuschauer seines Theaters trat. Am Tage vorher war eine der meist beliebten Künstlerinnen der Großmannschen Truppe gestorben. Ein Waisenkind blieb ohne Obhut und Aussicht auf eine erträgliche Zukunft zurück. Da bat Großmann, die Zuschauer möchten sich an den plötzlich zerstörten Reiz der verstorbenen Künstlerin erinnern. Sie möchten einen Funken dieser Liebe in Anhänglichkeit und Freigebigkeit für den verwaisten Säugling verwandeln. Sofort wurde gesammelt. Sofort wurde gespendet.

Aber Großmann, der die Menschenliebe für das einzelne Schauspielerkind erweckt hatte, erlahmte in seinen fürsorglichen Plänen für den ganzen Schauspielerstand nicht mehr. Er spann, ohne daß die beiden etwas davon wußten, an den Ekhofschen Entwürfen. Der Gedanke, daß die Schauspieler, diese besonderen Freudenbringer und Erbauer der Menschheit, irgendwie aus der Lage der Vagabundenunsicherheit erlöst werden müßten, ließ ihn nicht mehr los.

Der Freiherr Adolf von Knigge, ein Menschenfreund von großen Tugenden, ein Philosoph für den anmutigen Umgang mit Menschen, ein Aufklärer, bei dem Herz und Verstand zu schönem Gleichgewicht ausgewogen waren, hatte 1788 von solchen Theaterdingen in den „Hannöverschen dramaturgischen Blättern" gesprochen. Der Freiherr und der Graf, der sich freiwillig zum schlichten Staatsbürger erhöhte und alte Standesrechte abschwor, um ganz und gar ein Bürgerlicher sein zu können, begegneten sich. Sie arbeiteten sofort gemeinschaftlich an ihrem Plane. Alles sollte ordentlich vorbereitet und eingerichtet werden. Man wollte zuerst die falschen Bedürftigen ausschalten, das Gezücht der zügellosen, im Land herumstreichenden Komödianten, das die Mildtätigkeit gutmütiger Leute anging, aber nur an die eigene Prasserwirtschaft und nicht an das allgemeine Wohl dachte. Einmal hatten die zufriedenen Zuschauer für den verlassenen Säugling gesorgt. Jetzt sollten die Schauspieler für sich selber sorgen.

Vom Freiherrn von Knigge wird ein „Aufruf an die Bühnen Deutschlands" hinausgeschickt. „Ihr klaget über Mangel an Sorgfalt des Publikums und der Regierung für euren Unterhalt, und Ihr selbst tut so wenig Planmäßiges zur Erleichterung eurer notleidenden alten Mitbrüder. — Ihr Mitglieder stehender Bühnen, Ihr Besoldeten, von

keinen Nahrungssorgen geplagten Schauspieler in Wien, Mannheim, Berlin usw., Euch kommt es zu, das Beispiel zu geben!"

Der Stärkere soll also für den Schwächeren sorgen. Alle Bühnen sollen sich vereinigen. Der erste Antrieb soll von den Theatern selbst ausgehen, damit den „abgelebten, erkränkelten oder im Dienst des Schauspiels, mithin des Publikums, verunglückten Schauspielern" geholfen wird. Hier taucht der Gedanke auf, daß auch eine Unfallversicherung der Bühnenkünstler eingerichtet werden müsse. Für das „Versorgungsinstitut" sollen dienen: ein Abzug von dem wöchentlichen Gehalt der Schauspieler, allgemein einzuführende Strafgelder, jährliche Vorstellungen zugunsten des Instituts. Allen Fürsten, Gönnern und Wohltätern wird empfohlen, mit den milden Stiftungen und Beiträgen nicht zurückzuhalten.

Die rechtliche Formulierung der Satzungen wird mit Sorgfalt bedacht. Die versicherungstechnische Seite der Frage wird nicht vergessen. Alles wird berechnet, um dem „wahrhaft verunglückten, unbrauchbar gewordenen, verdienten Schauspieler lebenslänglichen Unterhalt, der unversorgten Witwe Brot, den Waisen Auskommen und Erziehung" zu verschaffen. Schön ist der Dankbrief, mit dem der Theaterdirektor dem moralisierenden Baron dankt: „Möge der Aufruf das Publikum vorbereiten, die Herzen zum Wohltun für eine Klasse der Menschheit zu öffnen, die ihre schönsten Jahre, ihre besten Kräfte zur Unterhaltung, zur Ergötzung und was auch einige Schief- und Murrköpfe dagegen sagen mögen, zur Belehrung anwendet, um am Ende hoch unter dem Dache auf dem Stroh die Lorbeeren mit Tränen zu benetzen, die ihr, vom Zauber ihrer Kunst hingerissen, das entzückte Publikum ausspendete. Oh, ich könnte Ihnen eine Reihe der kläglichsten, der schrecklichsten Bilder solcher im Jammer dahingeschmachteter, noch schmachtender, verdienstvoller Schauspieler darstellen!"

Auch dieser Plan reifte nicht über den Entwurf hinaus.*)

Warum nichts von all diesen schönen Träumen Wirklichkeit wurde? Weil die Bühnenkünstler in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und auch noch in der ersten Hälfte des neunzehnten ganz andere Wünsche hegten als die gründliche Erlösung aus dem wirt-

---

*) S. Alwiel Raeder: Deutsche Bühnengenossenschaft Jg. 1902 S. 484 ff.

schaftlichen Elend. Sie kämpften zunächst um die gesellschaftliche Anerkennung ihres Standes. Sie waren schon zufrieden, daß man ihre Särge nicht in den Selbstmörderwinkel der Kirchhöfe verbannte, sie freuten sich schon, daß der gleiche Kirchenbann sie nicht mehr treffen konnte, der Lumpen der Landstraße oder schlechte Frauen verfluchte. Sie fanden es in Ordnung mit den Regeln des guten Staates, daß man sie behutsam vor allzu leichtfertig verhängter Freiheitshaft bewahrte. Sie knirschten vielleicht, sie konnten es aber nicht ändern, daß z. B. Fräulein Rouancourt, eine Größe der Comédie française, die auf abenteuerlichen Fahrten ins Deutsche abschwenkte, geschoren und verjagt und verprügelt wurde. So ging man gelegentlich mit den Damen des Theaters um, als man eben begann, die Rechte der Menschen abzumessen als die lautersten Heiligtümer, die allein dem Schutze der allermächtigsten Göttin der Vernunft anzuvertrauen seien.

Im übrigen beklagten sich die Schauspieler noch gar nicht, daß sie in hundert Jahren nicht viel mehr geworden waren als jene englischen Komödianten, die zur Zeit Shakespeares Deutschland durchwanderten: das Leibgesinde irgendeines größeren oder kleineren Fürsten. Der Fürst befahl ihnen einfach, sie sollten, „do Wir Reisen, Uns uf Unseren bevehlich jedesmahls folgen, wan Wir taffel halten. Und sünsten so ofte Ihnen solchs angemeldet wirdt, mit Iren Geygen und zugehörigen Instrumenten auffwarten und Musizieren. Uns auch mit Irer Springkunst und andern was sie in Zirligkeit gelernett, lüst und ergetzlichkeit machen."*)

Sie erhoffen für Krankheit und Alter höchstens jene Versorgung, die sich solches Fürstengesinde erhofft, sie sind, soweit die Annalen berichten, zu Revolutionen selten geneigt. Wenigstens trifft das für die Schauspieler während der französischen Revolution zu. Obwohl man glauben möchte, daß gerade diese hitzigen und empfindsamen Temperamente einer Verführung durch blendende Freiheitsträume bald verfallen würden, müssen sie den Vorwurf dulden, daß sie die neue Entwicklung verhindern und sich mit Aristokratie und Königtum verschwören wollten. Es ist nicht etwa ein Politiker, der ihnen solche Vorwürfe macht, sondern ein Standesgenosse, der seine eigenen Kameraden beschuldigt. Als dann in Frankreich die Regierungsformen sehr

*) Herz: Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland S. 5.

stark wechselten, das Kaisertum der Revolution folgte und nach Königtum und Kaisertum eine neue Revolution und dann wieder ein neues Kaisertum, da bezichtigte man die französischen Schauspieler, sie hielten stets zu den alten Regierungsformen. Dies ist begreiflich, denn der Kunstgenuß war zu allen Zeiten von der politischen Ruhe abhängig. Wahrscheinlich hatte man recht. Denn es ist zu überlegen, daß der Schauspieler von der Ruhe lebt, daß er lebt von dem Ruhme, den ihm die Ruhigen mit Andacht schenken wollen, mögen die Bewunderer nun hoch oder niedrig geboren sein.

Wie sehr das Gefühl der Zugehörigkeit zu einem Fürsten dem Schauspieler eingewurzelt sein kann, erweise eine Geschichte, die Jean de Bourgogne von Fleury erzählt.*) Napoleon hatte sich auf seinem Triumphzuge durch Deutschland die Pariser Schauspieler nachkommen lassen. Die Künstler spielten dreimal wöchentlich für ihn. Er gestattete ihnen, dreimal wöchentlich in Dresden auf eigene Kosten und für eigenen Gewinn zu spielen. Fleury weigerte sich mit dem Bemerken, der Kaiser allein bezahle ihn, kein anderer dürfe ihn entlohnen. Umsonst vielleicht wollte er spielen, aber Geld zu nehmen von einem anderen als dem Kaiser? Und man spielte für die Dresdener umsonst.

Die meisten Schauspielerköpfe dieser ganzen Zeit waren überheizt mit Romantik. Die wenigsten konnten kühl und gemessen ihr eigenes Schicksal überdenken, die kulturelle Sendung, die sie erfüllen sollten, die wirtschaftlichen und allgemein gesellschaftlichen Rechte, die ihnen zukamen. Es blieb nicht aus, daß noch im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts weitbekannte Schriftsteller versuchten, den Schauspieler aus aller gesitteten Staatsbürgerschaft herauszureißen. August Wilhelm Schlegel und Raupach, die nur den ausreichend geschilderten romantischen Schauspieler sahen und sehen wollten, verlangten eine eigene Gesellschaftsordnung für den Komödianten. Sie sahen ihn, wie etwa Plato auch, als ein Glückskind der Schöpfung, dem einiges Herumgestoßenwerden und irdische Ruhelosigkeit gar nichts schaden würden. Schlegel meinte, um keinen Preis einen Schauspieler lebenslänglich anstellen! Er wird durch die Pfründe die göttliche Flamme verlieren. Er wird nicht mehr singen wollen, gleich einem überfütterten Kanarienvogel. Mit Raupach vereinigt sich

*) In seinem Buche: Un comédien d'autrefois.

Schlegel, um zu fordern, daß auch die Moral der Schauspieler von aller sonst geltenden Bürgerzucht gesondert werde. Die Schauspieler sollen vom Zwange befreit werden, der ihnen Sorge für Frau und Kind auferlegt. Sie sollen nicht heiraten dürfen, damit sie sich jeder Art von aufheiterndem Liebeserlebnis jederzeit hingeben könnten. Man erinnert sich, daß die ästhetisierende Moral und die moralisierende Ästhetik des kaiserlichen Roms das Recht beanspruchten, den Sängerinnen durch besondere Vorkehrungen den Genuß ihres Weibeslebens unmöglich zu machen. Schlegel und Raupach wollen gerade den Bühnenkünstler zum verstärkten Liebeskünstler erziehen, auf daß er ein verstärkter Bühnenkünstler werde. Der Schauspieler brauche nicht das vielseitig angepriesene, bürgerlich beschränkte, männliche Leben, er brauche die Freiheit des Lebemannes.

Seltsame Entgleisung! Wir werden bald sehen, wie nach all solchen fehlschlagenden, herumirrenden, seelisch falsch ratenden und praktisch mangelhaft zugreifenden Versuchen zur Gründung eines allgemeinen deutschen Schauspielerbundes der rechte Weg endlich doch entdeckt wurde. Noch sind eben einige andere Vorstufen und enttäuschende Erfahrungen zu überwinden, ehe der klare Gedanke an eine Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen erfaßt und verwirklicht werden kann. Die Zeitumstände, die sich dem Werk entgegenstellen, werden überwunden. Die Verbrämung mit verwesender und verwester Historie, die den Gedanken entstellte, wird abgetan.

Bis zur Perseverantis.

„Thaliens Diener schützt kein Stift, kein Invalidenhaus,
Und kümmerlich sah es um ihrer Tage Abend aus!
Die Furcht, Ihr Gönner, wird uns nunmehr benommen,
Wer spart, der hat! — So denken wir
Durch unsrer Gönner Huld ein Sümmchen zu ersparen,
Womit wir uns in spät'ren Jahren,
In Alter und in Krankheit decken können —"

Mit diesen Versen, die zwar holprig und hart sind, die aber doch der Weichheit eines prächtigen Gemütes entströmten, begrüßte der Menschenfreund und Freimaurer Großmann am Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Eröffnung der Leipziger Pensionskasse. Der Dichter und Direktor feierte ein Ereignis, das nicht mehr vereinzelt blieb. Denn um die gleiche Zeit gründete Friedrich Ludwig Schröder, eingedenk der Ekhofschen Mahnung, seine Hamburger Pensionskasse. Er tat es feierlich und auch als ein geschickter Geschäftsmann; und ebenso wurden um diese Zeit an höfischen und städtischen Theatern ähnliche Anstalten der Wohltätigkeit geschaffen. Schröder richtete seine Gründung mit Feierlichkeit und als ein sehr kluger Geschäftsmann ein. Aufbewahrt wird das Programm der Festlichkeit, die für die Kasse der Hamburger Künstler veranstaltet wurde. Es lautete:

„Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung
wird heute
Sonnabends, den 9. März 1793:
Zur Gründung einer Pensions-Anstalt für die Mitglieder
dieses Theaters
eine
grosse musikalische Academie
nach folgender Einrichtung gegeben werden.

Erster Teil:

1) Sinfonie von Cannabich,
2) Arie und Chor aus Orpheus, von Gluck,
3) Recitativ u. Arie aus Günther von Schwarzburg, von Holzbaur.

Zweiter Teil:

1) Sinfonie von Abt Vogler aus Castor u. Pollux,
2) Die zweite Abteilung von Cora, componirt vom Kapellmeister Naumann.

Der ganze Text der Cora ist bei dem Kassirer und beim Eingang für 8 Schilling zu haben.

Ordnung, Anfang und Preise wie beim Schauspiele.

An das Publikum:

Der verdienstvolle und gesittete Schauspieler kann bei der itzigen Verfassung des Theaters nur eine Ursache haben, Hamburg mit einem anderen Orte zu vertauschen:

Brodsorge im Alter, wogegen er bey einigen Theatern gesichert ist. Ich halte es für meine Pflicht, auch jedes hiesige Mitglied nach Möglichkeit gegen diese Sorge zu sichern, wenn es sich nicht durch eine üble Aufführung dieser Aussicht beraubt. Ich widme daher in diesem Jahre die 2 mir bewilligten Konzerte am heutigen und 23. März zur Gründung dieser Anstalt, der Unterstützung meines guten Publikums gewiß, werde ich das doppelte Vergnügen haben, — wohlzuthun, und den Geschmack an edler Musik allgemeiner zu machen.

F. L. Schröder."

Die Sprache dieser Ankündigung soll zugleich lockend und ergeben sein. Mit sehr milden Worten wird der freigebige Liebhaber der schönen Künste eingeladen, die Lebenshaltung und das Bürgerschicksal des Schauspielers zu überdenken. Es wird aber mit verstohlener und leicht einschmeichelnder Demut angedeutet, daß nur der „verdienstvolle und gesittete" Künstler die Freundlichkeit seiner Mitbürger verlangen darf. Noch soll mit solcher Andeutung der allgemeinen Volksstimmung nachgegeben werden, die da vermeint, daß eigentlich in dem Komödianten doch nur ein Stück Vagabundentum zu unerquicklichem

Dasein gelangt wäre. Die allgemeinen Menschenrechte, die 1789 erklärt wurden, sollten den deutschen Schauspielern noch nicht ohne weiteres zunutze kommen, weswegen denn auch alle Pläne zur Befestigung des sittlichen und gesellschaftlichen Ansehens der Bühnenkünstler nicht über einen gewissen Grad des Platonismus und der oberflächlichen Liebhaberei hinaus gediehen.

Es war das Gleiche in Deutschland, in England und Frankreich. Man bejammerte bei besonders kläglichen oder feierlichen Anlässen das Los des alternden und kranken Schauspielers, vor dem nicht nur die Erinnerung der Nachwelt, sondern auch das Erbarmen der Mitwelt versagte; man machte aber nur gering einzuschätzende und höchstens lyrisch ausstaffierte Versuche, um die Pflicht des Mitbürgers gegenüber dem Komödie spielenden Mitbürger zu erfüllen. Damit unschuldig verarmte englische Schauspieler zu ihrem bescheidenen Menschenrecht gelangten, wurde in London alljährlich ein Festessen veranstaltet. Ein Prinz des königlichen Hauses war oberster Gast dieses üppigen Mahles, an dem Lords und schwere Börsianer teilnahmen. Hatte dann der Wein die Köpfe erhitzt, so wurden die Schreibfinger hurtig. Es wurden bedeutende Summen gezeichnet, damit z. B. ein erblindeter Schauspieler genährt, gewärmt oder bekleidet werde, oder damit ein Liebling der Masse, dessen Munterkeit tausenderlei Griesgrämigkeit geheilt hatte, nicht als alter Mann zum Hungern verurteilt wäre.

1789 wurde in Brüssel der später baronisierte Herr Taylor geboren. Er war ein tüchtiger und abenteuerlich veranlagter Mann. In seinem bunten Leben wurde er nacheinander Steindrucker, Artillerist, Eskadronchef, Dramaturg, Kommissarius für die Comédie française, endlich Erforscher ägyptischer Altertümer. Er kaufte für die französische Regierung Kunstschätze auf, er wurde Generalinspektor für die schönen Künste. 1810 gründete er in Paris eine „Association de secoura mutuel des artistes dramatiques". Sein Unternehmen hat sich inzwischen zu einer starken Gewerkschaft ausgewachsen. Vor achtzig Jahren wurde er jedoch beschuldigt, er spiele an der Börse mit Geldsummen, die er der Armut der Schauspieler erpreßt habe.

Die Leipziger Pensionskasse der Schauspieler wurde 1843 als Musteranstalt angesehen. Prüft man die Bestimmungen genauer, so scheint sie aufgebaut nach dem Grundsatz: Dem schon Berechtigten noch

mehr Rechte. Denn das Recht auf Versorgung erhalten nur die höheren Angestellten des Theaters. Das „Unterpersonal“ wird ganz ausgeschlossen.

Ludwig von Alvensleben, der eine Zeitlang das Meininger Hoftheater geleitet hatte, mahnte 1833 die Schauspieler wiederum an ihre Pflicht.

Der Sänger Anton Karl Discant, ein Mann, der sich auf Weltreisen als Künstler und Kaufmann umgesehen und zum ersten Male den Schauspieler als einen Proletarier bezeichnet hatte, erhob seine Stimme für das gleiche Werk. Ihm folgte ratend und träumend der Literat Harry Meyer, der in Schlievens „Deutscher Theaterzeitung“ 1854 seine Vorschläge für eine Hilfs- und Versicherungskasse der Schauspieler auseinandersetzte.

Herz und Gewissen all dieser Männer waren sehr stark. Doch als unzulänglich wurde erkannt, was ihre Rechenmeisterschaft erdacht hatte.

Da schien es, daß all die kleinen und unvollkommenen Versuche zu einem großen und endgültigen Gelingen führen sollten. Denn im Jahre 1855 trat Louis Schneider mit ganz neuen Plänen an die Öffentlichkeit. Schneider verfügte über zahlreiche Gaben. Er hatte die Berliner als beliebter Komiker erfreut. Seine Schwänke und Possen gefielen der Masse als Werke eines Mannes, der das Alltägliche und Gemütliche in nie zu störender Fröhlichkeit traf. „Der Heiratsantrag auf Helgoland“, „Der Kurmärker und die Pikarde“ und „Die Rückkehr des Landwehrmannes“ waren Theaterwerke, deren Volkstümlichkeit noch nicht erloschen ist bis auf den heutigen Tag. Schneider hat aber nicht nur Schwänke und festtäglich heitere Patriotenstücklein verfaßt. Seine Begabung ging auch ins Wissenschaftliche und Journalistische. Zusammen mit fleißigen Freunden verfaßte er ein „Bühnenrepertoir des Auslands“, das französische, englische, spanische und sogar russische Bühneneinrichtungen in deutscher Sprache veröffentlichte. Daneben schrieb er eine Geschichte der Oper und eine Kostümkunde, und sein „Soldatenfreund“ war eine Zeitschrift, die dem einfachen Mann in der Kaserne viele gute Stunden bereitete.

Dieser vielseitige Schauspieler, dem die höfischen Ehren seinerzeit nicht fehlten, beschloß, sich der Sache seiner geringeren Kameraden

mit Inbrunst anzunehmen. Als er im Jahre 1855 zum erstenmal mit seinem Plan hervortrat, wollte er vor allem die Rechenfehler beseitigen, die von allen seinen Vorgängern begangen worden waren: Ekhof, Großmann, Schröder und all die tapferen, gutherzigen Freunde der Schauspieler hatten die Versicherungsmathematik zu sehr vernachlässigt, als sie ihren Schützlingen die Vereinigung zu einem Wirtschaftsbunde empfahlen.

Es war nötig, zunächst eine Feststellung der Summen vorzunehmen, die zu einer ordentlichen Versorgungskasse der Schauspieler gehörten. Schneider tat seine Arbeit mit aller Gründlichkeit eines vorsichtigen Volkswirts. Der fruchtbarste Gedanke in seinem Entwurf war der Vorschlag, die Bühnenkräfte und die einträchtig mit ihnen zusammenarbeitenden Hilfskräfte des Theaters nicht nur zu unterstützen, wenn sie alt und erwerbsunfähig sein würden. Er wollte eine Anstalt schaffen, die dem jungen Künstler schon nützen, die dem reifen Künstler auch Schutzmaßregeln und Vorteile gewähren, die dem abgebrauchten Künstler endlich ein sorgenfreies Greisentum gestatten würde. Es handelte sich für ihn nicht darum, dem abgedankten Heldenvater oder der gebrochenen komischen Alten eine kärgliche Altersrente zu verschaffen. Es schwebte Louis Schneider ein umfassender Kultur- und Kunstverband vor, der seine Kreise viel weiter spannte. Die Not des jungen und emsigen Schauspielers sollte beseitigt werden, indem man für die Künstler ohne Unterkunft einen Stellennachweis einrichtete.

„Perseverantia" nannte Schneider seine Anstalt. Er verlangte, daß sich auch die Schriftsteller seiner Bewegung anschlössen. Die „Perseverantia" sollte die Bühnenwerke vertreiben und durch derartige Geschäfte wirtschaftliche Kraft und kulturelles Ansehen gewinnen. Er verlangte schließlich, daß sich jeder Theaterunternehmer der Einrichtungen der „Perseverantia" bediene, sobald er eine Bühnenkraft oder ein Bühnenwerk suchte. Wir werden bald sehen, bis zu welcher wichtigen Allgemeingültigkeit dieser Gedanke ausgebaut wurde, der ursprünglich sehr verwegen und fast abenteuerlich und tyrannisch erschien. Kurz, es brodelte mächtig in dem sehr gewandten, sehr emsigen Hofrat Schneider, der zwar ein Spaßmacher war, dem aber die ernsthaftesten Eingebungen nicht versagt blieben.

Bescheiden war dieser Mann, obwohl im die Gunst des Preußen-

königs zufiel. Er fügte sich den Bräuchen seiner Zeit, indem er sehr ehrfurchtsvoll und untertänig vor dem königlichen Throne und den Machthabern stand, die im Namen des Königs regierten. Doch sein Verstand blieb kühl. Er brachte Entschlüsse auf, die seinem Charakter zum Verdienste anzurechnen sind. Der wichtigste Entschluß war, daß er seinen Gedanken den deutschen Schauspielern auslieferte, ohne für sich selber Ruhm oder Einfluß zu erwünschen.

Es galt 1855 den Plan in die Wirklichkeit umzusetzen. Schneider lehnte es ab, der Vorsitzende der „Perseverantia" zu sein. Er bot dieses Ehrenamt dem Generalintendanten der königlichen Theater zu Berlin an. Herr von Hülsen ließ sich wählen. Folgen wir dem Chronisten dieser kleinen Ereignisse, deren Entwicklung doch sehr unterhaltsam ist: Der Geist, der die ganze Zeit und die Bräuche und Gewohnheiten der damaligen Theaterwelt regierte, muß auch in der Sprache der Zeit reden. Die Allerhöchste Königliche Erlaubnis sprach aus, „daß Seine Majestät der König die Nachricht von der Gründung einer solchen Anstalt gern vernommen hätten und den Unternehmern das beste Gedeihen wünschten".

Der fürstliche Schutz über die „Perseverantia" wurde dem sachsenkoburgischen Herzog Ernst, einem kunstliebenden Manne, angetragen. Der Herzog nahm an, weil sich ihm die Wahrnehmung aufdrängte, „daß gerade eine der gebildeteren Klassen der Gesellschaft bisher zu einer der unsolidesten Lagen verurteilt war".

Zu Beginn des Jahres 1857 wurde die neue Anstalt eröffnet. Sie wollte das wirtschaftliche Wohl des Schauspielers doppelt befestigen. Der Künstler sollte sich eine feste Altersrente sichern. Er sollte aber auch die Vorteile finden, die ihm jede andere bürgerliche Versicherung gestattete. Er konnte in einer Sparabteilung den Ertrag seiner guten Haushaltung anlegen und derart das mindeste der Summe nach Belieben erhöhen, das ihm die Durchschnittspension gewährte. So schien Entscheidendes getan, damit das bürgerliche Ansehen des Schauspielers gefestigt und sein Alltagswohl vermehrt werde, als die Mitteilung hinausging, daß die „Perserverantia" am 15. Februar 1861 wiederum geschlossen werden sollte. Den vierhundertvierzig Mitgliedern, die ihr Heil und ihre Ersparnisse dem Verein anvertraut hatten, erteilte der Vorstand den Rat, sie sollten mit den zurück-

gezahlten Geldern bei anderen Versicherungsanstalten ein Unterkommen suchen. Man sprach aber nicht mehr von all den Wünschen und Zielen, die sonst noch zu den Gründungen und Einrichtungen der „Perserverantia“ gehörten. Es endete sein Dasein ein Unternehmen, das sich in den Dienst des Seelenheiles und des bürgerlichen Ansehens der deutschen Schauspieler gestellt hatte. Es endete die „Perseverantia“, die mit dem Sparpfennig der Künstler das Alter der Arbeitsunfähigen und Kranken zu schützen hoffte. Das Ergebnis aller Beharrlichkeit blieb nur das Geständnis, daß man verzichte. Es blieben bei der Auflösung nur elftausend Taler eines Stammkapitals übrig, das einstmals Bankiers, Kammerherren, beglückte Virituosen und Berliner Rentner und Kunstfreunde gespendet hatten. Nach den Satzungen des verschwindenden Vereins sollte der fürstliche Schutzherr, der sächsisch-koburgische Herzog, eines Tages bestimmen, was mit dieser Zwergensumme zu geschehen habe.

Gehen wir den Ereignissen voraus, um zu sagen, daß die Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen diese Erbschaft einige Jahre später übernahm, um mit ihren Erträgnissen für das Wohl der Schauspieler weiter zu wirtschaften bis auf den heutigen Tag.

Was hatte aber den allzu frühen Untergang der „Perseverantia“ herbeigeführt? Mannigfache Ursachen: Louis Schneider, der sich die Welt in schöner Patriarchenordnung erträumte und den Preußenkönig und dessen gekrönte Verwandtschaft, die ihn mit dauerhaften Ehren beglückte, zu Schirmern und Schützern seines Bundes erkor, war ein Mann von lautersten Absichten. Er hatte die Rechenaufgabe seines Unternehmens mit aufopfernder Sorgfalt gelöst, er hatte aber vergessen, daß die „Perseverantia“ von lebendigen Menschen, besonders von lebendigen Künstlern, erhalten werden sollte. Das Werk, das er schuf, war zur Unterstützung der Schauspieler bestimmt. Die Schauspieler sollten aber am wenigsten über die Verwaltung und den Gang der übrigen Kulturgeschäfte bestimmen. Nach dem Patriarchensatze: Alles für das Volk, nichts mit dem Volke, war die „Perseverantia“ von vornherein eingerichtet. Schneider, der ein Künstler war, und dem seine Kameraden vielleicht vertraut hatten, übergab voller Bescheidenheit die Leitung seines Unternehmens sogleich an den mächtigsten Theatermann seiner Zeit, an Herrn von Hülsen,

Generalintendanten der königlichen Theater in Berlin. Und Hülsen hegte gewiß keine bösen Gedanken gegen die Schauspieler. Es geschah aber fast gegen seinen Willen, daß eine königlich preußische Hoftheatersache wurde, was eine allgemeine deutsche Schauspielersache hätte werden sollen. Als die „Perseverantia" geschlossen wurde, zählte sie vierhundertvierzig Mitglieder. Man zählte aber damals schon in Deutschland an zwölftausend Menschen, die sich den Theatern verpflichtet hatten.

Die Theaterdirektoren von 1858 beschlossen, den Verkehr mit den Schauspielern der landläufigen Ausbeutung zu entziehen. Der Agent, der sein Geschäft vor allem nach den Grundsätzen der Gewinnsucht betrieb und erst in zweiter Linie an das wirtschaftliche Wohl und an das künstlerische Gedeihen der Schauspieler dachte, sollte vom Geschäftsverkehr ausgeschaltet werden. Man wollte einen Stellennachweis einrichten, der die Ausbeutung verhinderte und das allgemeine Gute des Theaters ausschließlich achtete. Die „Perseverantia" sollte mit diesem Unternehmen verbunden sein. Man fand nichts Besseres als die Bitte, daß der Berliner Generalintendantur der königlichen Theater die höchste Aufsicht über diesen Stellennachweis anvertraut werde. Die Bitte wurde erhört. Bald befand sich die neue Geschäftsstelle im Königlichen Schauspielhaus selber. Auch Bühnenwerke sollten von der „Perseverantia", die man zu einem mächtigen Mittelpunkt des gesamten Theaterwesens zu machen dachte, vertrieben werden. Auch diese Vertriebsstelle wurde im Königlichen Schauspielhause angesiedelt. Das war mehr als eine Maßregel der Sparsamkeit. Die Generalintendantur, die alledem Gastfreundschaft gewährte, trieb ihre Enthaltsamkeit natürlich nicht so weit, daß sie nur vermittelte und buchte. Sie beteiligte sich am Geiste des Unternehmens. Sie schuf diesen Geist, sie bestimmte ihn.

Es war durchaus kein böser Geist, es war jedoch ein höfischer und einseitig zielender Geist, der selbst um 1860 der Masse der Schauspieler nicht immer behagte.

Der deutsche Bühnenverein, jener Verband der Theaterdirektoren, der im Laufe dieser Genossenschaftsgeschichte noch sehr häufig auftreten wird, hätte 1300 Taler hergeben müssen, damit dem menschenfreundlichen und vermittelnden Unternehmen die Lebenskraft für Gegenwart und Zukunft erhalten bleibe. Der Bühnenverein gab die

Summe, die auch um 1860 kein erschöpfendes Geldopfer gewesen wäre, nicht her. Dabei war die Moral, die für den Schauspieler als Mitglied der „Perseverantia" gefordert wurde, äußerst strenge. Die Träumer von früheren Genossenschaften hatten gefordert, daß der Bewerber um die Mitgliedsehre ein Leumundszeugnis erbringe, das Gewissen und Weltanschauung und Sittlichkeit des Kandidaten so unerbittlich prüfte, als handelte es sich um den Eintritt in einen freimaurerischen Tugendbund. Ein wenig milder war die Satzung der „Perseverantia" schon. Sie verhieß dem Vereine Gedeihen und Zukunft, „wenn dasselbe (nämlich das zur Mitgliedschaft gemeldete Personal der Theater) die ihm gebotenen Vorteile mit moralischer Kraft und Ausdauer zu brauchen bemüht ist". Louis Schneider hegte eben durchaus die Ansicht, daß er ein beinahe unverdientes Glück an Menschen verschenke, die eigentlich soviel Gnade und Begünstigung gar nicht verdienten. Schneider, der Tänzer, Komiker, Lustspieldichter, Opernchronist, Hofmann und Soldatenfreund, verachtete die Schauspieler nicht eben, er hatte aber keineswegs ein übertriebenes Zutrauen in ihre sittlichen, staatserhaltenden, bürgerlichen Kräfte. Mit einem geringen Achselzucken plante er, den Schauspielern ein Geschenk zu geben, als wenn er Unmündige beschenkte. Nun sollte in einiger Zaghaftigkeit abgewartet werden, ob die an sich dürftigen Menschenkinder mit dem höheren Zweck wachsen würden, zu dem sie ein freundlicher Aufruf lockte. Nicht im Scherz, sondern im lobenswerten, eindringlichen Ernst betonte der Gründer, daß er einen Versuch mit Mitteln und Menschen wagen möchte, deren Tauglichkeit für praktische Dinge ihm durchaus nicht erwiesen schien.

Daher Schneiders Losung: „Aide-toi, et Dieu t'aidera." Hilf dir selbst und Gott wird dir helfen. Daher auch seine sehr heftige Sprache der Vergeltung und Drohung gegen jeden Schauspieler, der die Satzung der „Perseverantia" übertreten würde. Wer seinen Vertrag mit einem Theaterdirektor gebrochen hatte, der sollte alles verlieren, was er schon in die Alters- und Sparkasse eingezahlt hatte, Grundsumme und Zinsen. Es genügte nicht, daß solch Vertragsbrüchiger dort nur bestraft wurde, wo er gesündigt hatte. Es genügte nicht, ihn in seiner Bewegungsfreiheit zu lähmen und seine geschäftliche Verfemung zu erklären.

Nein, das Sittliche wurde mit dem Geschäftlichen leidenschaftlich

verquickt. Schneider geriet kaum an den Gedanken, daß man es den Schauspielern selbst überlassen könnte, das Gesetzbuch ihres wirtschaftlichen und geistigen Daseins zu schreiben. Er berief „Sommitäten" in die Leitung der „Perseverantia", das heißt Männer, die mit äußeren Ehren und Titeln sonst schon ausgestattet waren, und die außerdem mit gutem Herzen oder ehrgeizig geöffneter Börse zum Theater standen. Die Sommitäten waren ihm wichtiger als die wenigen Bühnenleute, die in der „Perseverantia" mitregieren sollten. Als allerhöchste Wächterin, die noch höher als die Sommitäten stand und jeden Ton anstimmen durfte, bezeichnete er jedoch die Generalintendantur in Berlin. Die Geschäftsordnung, die der Generalintendant vorschlug, hatte maßgebend zu sein. Schneider glaubte unbedingt an die Einsicht des Generalintendanten. In ihm regte sich nichts von jenem Widerstand, der schon 1793 den großen Friedrich Ludwig Schröder sagen ließ, es dürfe sich sein Privattheater „in Absicht und Glanz an jedes fürstliche anschließen, und in Rücksicht auf Ordnung übertrifft es alle mir bekannte".

Das Werk Schneiders mußte endlich verschwinden, weil der Gründer, trotz aller Genauigkeit seiner Vorbereitungen, in der psychologischen Einschätzung seiner Berufsgenossen einen Fehler beging, der das wirtschaftliche Leben des ganzen Unternehmens gefährdete. Schon Karl Theodor von Küstner, der Begründer des deutschen Bühnenvereins, hatte auf den entscheidenden Mangel in der Verfassung der „Perseverantia" hingewiesen. Idee der „Perseverantia" war die Rentenidee, das heißt der Künstler zahlte einmalig eine Summe ein, die dann von der Kasse durch Zins und Zinseszins derartig vermehrt wurde, daß sie ihm nach einer bestimmten Frist eine Lebensrente lieferte. Diese einmalige Einzahlung verlangte von dem Schauspieler ein beträchtliches Geldopfer, über das gerade der Bühnenkünstler aus vielerlei Ursachen nicht immer verfügte. Schon Küstner stellte fest, daß gerade der Schauspieler ein schlechter Sparer sei, ja, daß die besonderen Bedingungen seines Lebens und Berufes ihm das Sparen beinahe unmöglich machten. Küstner spielte gegen Schneiders Kassensystem den Grundsatz der französischen Genossenschaftskasse aus, die allmonatlich von dem Schauspieler nur einen kleinen Beitrag forderte, von dem geringer Besoldeten den geringeren, von dem besser Besoldeten den höheren Satz, und die alle in den

Jahren und Jahrzehnten aufgesammelten kleinen Summen derart häufte, daß sie dem Schauspieler eine Altersrente abwarfen, ohne ihn übermäßig wirtschaftlich zu belasten. Und was der Künstler Groschen auf Groschen einzahlte, das konnte noch vermehrt werden durch außerordentliche Kasseneinnahmen, wie sie gerade den Schauspielergesellschaften durch Feste der Wohltätigkeit und Spenden begüterter Kunstfreunde häufig zufließen.

Die Kritik, die das Werk Louis Schneiders begleitete, fand es ganz in der Ordnung, daß den Mitgliedern der „Perseverantia" fast gar keine Mitwirkung an der Verwaltung des Unternehmens gestattet wurde. Ein Theaterchronist jener Zeit fand keinen Widerspruch, als er zu behaupten wagte, „daß dem Schauspielerstande jene energische auf absoluter Willenskraft beruhende Organisationsfähigkeit und Tätigkeit, jener alle Privatinteressen zurückdrängende Gemeinsinn" fehle.*)

Franz Krückl, der ein Jahrzehnt später entscheidend mithalf, die dauerhafte Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen zu gründen, hat der „Perseverantia" eine kluge und eingehende Charakteristik gewidmet. Die Schauspieler sollten sich beglücken lassen und weiter nichts zu sagen haben. Das wäre nicht gegangen. Er urteilt, daß die „Perseverantia" verschwand, weil die Schauspieler zur Teilnahmslosigkeit gezwungen wurden. Die absolutistische und aristokratische Natur des Vereins hatte seinen frühen Untergang befördert.

*) S. Deutsche Bühnengenossenschaft Jahrgang 1897 Nr. 32.

Gründung der Genossenschaft.

So kam das siebente Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts, das dem deutschen Volke politische Schicksale von schwerster Bedeutung brachte. Deutsche Stämme, die nur Entzweiung gekannt hatten, durften sich vereinigen. Die Zollschranken zwischen den deutschen Fürstentümern und Königreichen fielen zuerst. Das Wort von der politischen und kulturellen Einigkeit aller deutschen Staaten und Provinzen verstummte nicht mehr.

Gerade in diesem Jahrzehnt wurden die nachdenklichsten deutschen Schauspieler mehr als je von der Empfindung geplagt, daß es sehr schlecht um ihr bürgerliches und künstlerisches Dasein stände. Die „Perseverantia", die so gut wie nichts von ihren Verheißungen erfüllt hatte, riet ihren Mitgliedern, sie sollten sich irgendwo bei den schon vorhandenen allgemeinen Versicherungsanstalten einkaufen, wenn sie auf Alters- und Krankenrente Wert legten.

Dieser Ratschlag klang für Menschen von verfeinertem Gehör beinahe wie ein Hohn. Man hatte doch gerade gedacht und gerechnet, daß jeder Spargroschen des Schauspielers auch dem Schauspieler und nicht auch dem spekulierenden Unternehmer irgendeines Versicherungsgeschäftes zunutze komme. Man hatte doch gehofft, daß ein neuer Geist der Brüderlichkeit unter den deutschen Schauspielern aufwachen würde, und man stellte mit Verbitterung fest, daß die Intendanten der Hoftheater und die Direktoren der Stadttheater in jedem Versuch, der zu einer Befestigung des Schauspielerstandes führen sollte, sofort eine Verschwörung witterten.

Die deutschen Schauspieler wurden durch derartiges Mißtrauen ihrer Brotgeber geradezu in die Rolle des Verschwörers hineingetrieben. Es war nicht zufällig, daß die Schauspielervereine, die in

einzelnen Städten, in Mainz, in Leipzig und anderswo, ihren Namen von dem Verschwörerberg des Rütli entliehen. Man war sehr glücklich und heiter in diesen Vereinen, man pflegte spielerisch ein unterhaltsames Freundschaftsritual. Man half sich gegenseitig aus. Man drückte manchem fahrenden Kameraden, der es verdiente, und auch manchem leichtfertigen Abenteurer, dessen Bettlergeschicklichkeit größer war als sein Bühnentalent, Zehrpfennig und Reisetaler in die Hand. Doch all solche Emsigkeit im Wohltun und Freundschaftsdienst war immer noch nicht mehr als löbliches und feierliches Zusammenhalten im engen, sehr beschränkten Kreise.

Im Jahre 1867 rief der Schauspieler F. Ludwig aus: „Hinweg mit dem Rechte des mittelalterlichen Feudalstaates, den das Theater heute noch repräsentiert!"

F. Ludwig, hinter dem sich der Schauspieler Franz Deutschinger verbarg, hatte noch einmal alle Fragen, die seinen Beruf und seine Standesklasse angingen, durchgedacht. In Aufsätzen veröffentlicht in der „Neuen Allgemeinen Zeitschrift für Theater und Musik", hatte er seine Gedanken auseinandergesetzt. Er vereinigte seine Studien zu einem Büchlein über das deutsche Theater. Sein Buch ist vor 1870 die letzte Mahnung an die deutschen Schauspieler, den „Allgemeinen deutschen Schauspielerverein" zu gründen.

„Bildung und Arbeit muß die Losung werden für die deutschen Schauspieler." Das ist Deutschingers oberste Ansicht. Er meint also, daß seine Kameraden bisher viel zu nachlässig gewesen seien, um ausreichende Berührung mit dem deutschen Geist zu suchen. Er ist wohl ein Mann des Freisinns, aber er liebt es nicht, sich der Weichheit und Oberflächlichkeit hinzugeben. Deshalb verlangt er auch von den Schauspielern, daß sie alle geistigen und sittlichen Kräfte anspannen, um in Würde ihrem vornehmen Berufe zu leben. Er glaubt sich nicht in der Wahrnehmung zu täuschen, daß die meisten seiner Kameraden verwildert und verwahrlost seien. Er spricht keineswegs sanft und schmeichelnd zu den Schauspielern. Er tadelt sie mehr, als daß er sie lobt. Er wagt solche Aufrichtigkeit, weil er von sich selber jede Bürgertugend fordert. Er prüft nach dieser strengen Abkanzelung das Recht des Schauspielers auf ein ordentliches Bürgerdasein und sagt: „Der Schauspieler soll erst nach innen frei werden, um es dann nach außen werden zu können."

Die Macht und Gediegenheit des einzelnen Mannes gilt ihm vor allem. Nur mit Künstlern, die derartig erzogen und von der Wucht ihrer Persönlichkeit beseelt sind, wird sich die Genossenschaft der deutschen Schauspieler gründen und erhalten lassen. Die Akademie, die Ekhofs Traum gewesen ist, wird auch von Deutschingers Eindringlichkeit verlangt. Er entwirft in achtundvierzig Paragraphen einer Riesensatzung das Statut seines Schauspielervereins. Gleich zu Anfang wird die Reform des gesamten Theaterwesens gefordert. Denn es handelt sich für den freisinnigen Kulturpolitiker darum, die Schäden zu heilen, wo er sie treffen würde: die Schäden in den veralteten Theaterverfassungen nicht minder als die Unzulänglichkeit im moralischen und geistigen Zustand der Theatermitglieder.

Er schlägt vor, daß zunächst eine „Vorschule der Schauspielkunst" festgelegt werde. Die Formel stammt von Jean Paul. Sie will besagen, daß ein Ende mit jener romantischen Fahrigkeit und Leichtfertigkeit gemacht werde, die bisher die Schauspielkunst beherrscht habe. Willkür im Handhaben der Sprache, Leichfertigkeit im Kürzen und Bearbeiten klassischer Bühnenwerke, Zügellosigkeit im Stilisieren der Dichtungen müsse durch allgemeine Regeln der Vernunft und des guten Geschmackes beseitigt werden. Deutschinger wünscht diese ästhetische Reform so dringend, daß er nicht einmal sehr beflissen versucht, das wirtschaftliche Elend des Schauspielers aufzuklären. Spricht er von dem Problem „der Selbstverwaltung und des materiellen Wohlbefindens", so hegt er die Zuversicht, daß die geistige Gesundheit des Schauspielerstandes auch dessen wirtschaftliche Kraft fördern werde.

Er entpuppt sich also ein wenig als Feind jener Geschichtsauffassung, die man die materialistische nennt, und er kann sich wirklich auch einmal nicht enthalten, „das nackte Tier des Naturalisten" zu schelten.

Die Frage von Unterstützungs- und Pensionskassen für Schauspieler wird nur obenhin gestreift. Merkwürdig ist auch der § 11 der Deutschingerschen Satzung: „Die weiblichen Mitglieder des Vereins können zu den Verwaltungsämtern nicht zugelassen werden." Er kann sich eben noch nicht vorstellen, daß auch die Frauen am Kampfe um die Schauspielerrechte teilnehmen sollen. Erst fünfzig Jahre später entschloß man sich, den Frauen dieses Recht nicht zu schmälern.

Aber trotz aller zeitlichen Beschränktheit hat Deutschinger die Köpfe seiner Zeitgenossen auf ein festes und wichtiges Ziel hingelenkt. Er hat ihnen gezeigt, daß sie eine Besserung ihres Geschickes nur von dem eigenen Verantwortungsgefühl und nur von den eigenen Bemühungen erwarten durften.

Die „Perseverantia" wollte die Schauspieler beglücken, als wenn sie Kinder wären. Die Mitglieder des Vereins, den Deutschinger erträumte, sollten ihre Mündigkeit mit aller Kraft betonen und selbst gegen den Willen ihrer Brotgeber erringen. Ein Patriarchentum, das die Schauspieler in Hörigkeit bewahren wollte, wurde in den Absichten Louis Schneiders aller Orten offenbar. Es bekundete sich in Deutschingers Plan ein Freisinn, der die Selbständigkeit und Rührigkeit des Schauspielers nicht schmälerte. Die Rechte, die Louis Schneider einräumte, waren Rechte des Untertanen. Die Rechte, die Deutschinger wünschte, waren die Rechte des aufgeklärten Bürgers.

Ein unbekannter Schauspieler, wahrscheinlich Barnays Jugendfreund von Kreitmayer, der sich den Namen Reiner beilegte, bat im August 1869 die im „Deutschen Bühnenverein" tagenden Theaterleiter, sie möchten von sich aus eine allgemeine Pensionskasse für deutsche Schauspieler gründen. Täten die Direktoren es nicht, so würden die Schauspieler gezwungen sein, aus eigener Kraft ans Werk zu gehen. Reiner wurde 1869 nicht gehört und auch noch nicht 1870.*)

Und im Sommer 1870 wurde die Sorge um die deutschen Schauspieler überdröhnt durch die Kriegssorge, die ganz Deutschland heimsuchte.

o o o

Der Krieg von 1870 brachte den Deutschen den Sieg. Während die Waffen ihre Arbeit verrichteten, schwiegen die Künste.

Es mischte sich aber bald in die Kriegsbegeisterung und in die Spannung der Gemüter eine Beredsamkeit, die den edleren Werken des Friedens weiterdienen sollte.

Viele Schauspieler zogen in den Krieg. Die Zurückbleibenden, die nach einer kurzen Zeit der patriotischen Ruhe die Bühne wieder betraten, wurden sofort daran erinnert, daß die Kraft und die Ehre

---

*) S. Bletzacher: Eine nachträgliche Ehrenrettung, Bühnengenossenschaft Jg. 1875 Nr. 38.

ihres Berufes eng verbunden werden müsse mit der Kraft und Ehre ihres Vaterlandes.

Ein Aufruf vom 5. August 1870 mahnte die deutschen Schauspieler daran, daß die Starken, von unmittelbarer Not nicht Betroffenen für die Kleineren und Schwächeren einzustehen hätten.

„Die zahlreichen Versammlungen und Vereine der Direktoren und Intendanten haben nur ihre eigenen Interessen im Auge." So hieß es in dem Aufruf, der mit fast befehlender Sprache wiederum verlangte, was seit einem Jahrhundert die besten Freunde der deutschen Schauspieler gefordert hatten: Es war die Genossenschaft der deutschen Bühnenmitglieder, die Genossenschaft der Gesamtheit, aus der sich niemand ausschließen dürfte, die Genossenschaft der Gesamtheit, die sich allein den Theaterdirektoren als ein riesiger, einheitlicher Verband gegenüberstellen könnte.

Von wem stammte dieser Aufruf? Wir wissen es nicht. Heinrich Stümcke vermutet, daß der Verfasser Franz Krückl gewesen ist, der später im Genossenschaftskampfe der Bühnenkünstler eine höchst entscheidende Rolle gespielt hat. Das K. des unterzeichnten Anonymus läßt mit ebenso großem Rechte auf Kreitmayer, den Jugendfreund Barnays, raten, der übrigens ein sehr federgewandter Mann war und in späteren Jahren die Schauspielerei mit dem Notariat vertauschte. Kreitmayer hatte im Jahre vorher eine Art Kriegserklärung an die Theaterleiter geschickt und ihnen gedroht, die deutschen Schauspieler würden ihre Sache selber in die Hand nehmen, wenn die Direktoren nicht endlich die deutsche Bühnengenossenschaft bildeten und ohne Hinterhalt unterstützten.

Die Frage nach dem Verfasser des Aufrufes ist weniger wichtig als die Feststellung, daß gleich bei Beginn des Krieges die Schauspieler den Gedanken nicht mehr aufgaben, es müsse im Augenblicke der politischen und kulturellen Einigung Deutschlands die Zersplitterung der am Gedeihen des deutschen Theaters beteiligten Kräfte aufhören. Ein Jahrhundert lang hatte der Ruf nach der deutschen Bühnengenossenschaft wie der Ruf von Träumern und fast abenteuerlichen Schwärmern getönt. Ein Jahrhundert lang waren alle Versuche zur fruchtbaren Einigung all dieser Kunstkräfte gescheitert.

*) S. Stümcke: Theater und Krieg, S. 6 ff.

Gelänge der Versuch nicht in dem Augenblick, da jede Kulturgruppe Deutschlands ihren Teil an dem allgemeinen Staats- und Bürgerleben erhielt, so würde der Versuch nie mehr gelingen! Das war der Grundgedanke und noch mehr das von Hellsichtigkeit eingegebene Gefühl des Mannes, der den Aufruf vom August 1871 erließ.

Er wandte sich gegen die Eigensucht der Direktoren, deren Willen zur Uneigennützigkeit und zum Ideellen er nicht sehr überschwenglich einschätzte. Er wandte sich gegen den Verband der Direktoren, die schon verwirklicht hatten, was die Bühnenkünstler erst erkämpfen wollten. Denn die Direktoren lebten schon seit neun Jahren in einem besonderen Verein, der alle deutschen und sogar die wichtigsten österreichischen Theaterleiter vereinigte. Ihr Verband hieß der „Deutsche Bühnenverein". Die fünfzig Lebensjahre der deutschen Bühnengenossenschaft sind eng mit dem Dasein des deutschen Bühnenvereins verknüpft, im Guten und im Bösen. Deshalb wird es notwendig sein, von Geschichte und Wesen des Bühnenvereins das Wichtigste zu erfahren.

Er wurde 1861 gegründet. Er hatte aber schon zehn Jahre eines vorbereitenden Wachstums hinter sich, als die Satzungen aufgeschrieben wurden, deren Geist erhalten geblieben ist bis auf den heutigen Tag. Karl Theodor von Küstner ist der Schöpfer des „Deutschen Bühnenvereins".

Küstner kam noch am Ende des achtzehnten Jahrhunderts zur Welt. Er begegnete den Dingen des Lebens und der Kunst mit Romantik und mit bürgerlich gemilderten Aristokratenmanieren und mit einem Amtstone, der gern auf die Rechte der in Jahrhunderten geheiligten königlichen Staatsmacht pochte, wenn ein Beamteter und Untergebener nicht hurtig genug folgte.

Dabei war er ein aufrichtiger Freund der schönen Künste. Allerhand Feiertagsgedichte zu Ehren der Mutter, der Kriegskameraden von 1813, anmutiger Schauspielerinnen und hoher Herrschaften beweisen, daß er sich gern in der Lyrik erholte. Dabei wußte er in den trockenen Geschäftsbüchern sehr gut zu lesen. Er genoß in Leipzig, München, Darmstadt und Berlin den Ruf, daß er sich sehr gut auf das Kassenwesen der Theater verstand. Seine besondere Neigung gehörte der Statistik. Er rühmt sich selber, die Grundlage für eine Theaterstatistik geschaffen zu haben. Gerechtigkeit fehlte

ihm durchaus nicht. In seinen Erinnerungen*) kann er erzählen, daß er für eine ordentliche Bezahlung der Bühnendichter stets gesorgt hat. Seinem Einfluß ist es zu danken, wenn langsam ein modernes Urheberrecht durchgedacht und durchgebildet wurde, das die Geistesarbeit des Dramatikers nach Verdienst beschützt und belohnt. Küstner liebte auf seine freundliche und patriarchalische Art die Schauspieler durchaus. Das hat er bewiesen, als er in Leipzig eine Pensionskasse für die Mitglieder seines Theaters gründete. In Artikeln und einer besonderen Schrift**) hat er, ähnlich wie Louis Schneider, die Möglichkeiten geprüft, den Schauspielern ein sorgenloses Alter zu sichern.

1828 legte er die Leitung des Leipziger Stadttheaters nieder. Seinen Ruhestand gebrauchte er, um mit den deutschen Theaterleitern Verbindungen anzuknüpfen. Er wollte seine Berufsgenossen zusammenführen, damit sie die Theaterdisziplin nach einheitlichen Regeln festsetzten und den Anstellungs- und Gastspielverträgen allgemein gültige Form verliehen. Die wandernden Virituosen, die es nicht an einem Orte aushielten, sondern leicht einer Verpflichtung entliefen, um Ruhm und Reichtum in romantischer Unbeständigkeit zu suchen, gefielen dem Leipziger Direktor nicht. Diese romantischen Schauspieler scheuten sich nicht, einen Vertrag zu brechen, wenn Laune und Aussicht auf Vorteil sie gerade trieb. Die kleineren Wanderkomödianten machten es nicht selten den großen Virituosen nach, und die Direktoren pflegten aus solcher Anlage der Schauspieler den einseitigsten Vorteil zu ziehen. Es kümmerte den Direktor im Norden wenig, wenn ein Direktor im Süden durch den vertragsbrüchigen Abenteurer geschädigt wurde. Die Gebräuche, die Recht und Glauben vorschrieben, hatten sich beträchtlich gelockert. Und was vor allem festzuhalten ist: Die Direktoren schoben alle Schuld an einem Vertragsbruch nur ihren Künstlern zu. Sie gestatteten die Erwägung nicht, daß oft zwingende Gründe geistiger und wirtschaftlicher Art zur Tat der Verzweiflung drängten. Sie verurteilten ohne Unterschied den abenteuerlich und leichtfertig begangenen Vertragsbruch und den im inneren Ringen nur begangenen, den das Gesetz verbietet, den aber vielleicht eine höhere Geistigkeit und Moral rechtfertigt.

---

*) „Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung."

**) „Theater- und Pensions- und Versorgungsanstalten "

Die Gewohnheit, daß ein Direktor dem anderen eine echte oder eine überschätzte Größe abjagte, sollte ausgerottet werden. Deutschlands Theaterdirektoren sollten gezwungen sein, über jeden Vertragbrecher die Arbeitssperre zu verhängen. Dieser natürliche Gedanke schien 1829 noch ziemlich kühn. Er fand keineswegs sogleich unbedingte Anhängerschaft. Die Idee der Freiheit wurde noch an manchen Orten gründlich mißverstanden. Es siegte auch jene Eigensucht, die zum Charakter der Theaterdirektoren gehören soll. Klingemann, damals Leiter des Braunschweiger Hoftheaters, erklärte darum sofort, der Abwehrverein habe nur Lebensrecht und Lebenskraft, wenn alle Direktoren einträten. Die Intendantur der Berliner Hoftheater, mit der Küstner persönlich verhandelte, nahm seine Vorschläge nicht an. So scheiterte sein Plan vorläufig.

Über München und Darmstadt kam Küstner nach Berlin, wo er selbst Generalintendant der königlichen Theater wurde. Sogleich nahm er seine alten Pläne wieder auf. Er verhandelte zunächst mit den Dresdner Hoftheatern. Der sächsische König ordnete an, daß der Schutz- und Abwehrvertrag gegen die vertragsbrüchigen Künstler mit dem Berliner Hoftheater abgeschlossen würde.

Diese erste Abmachung ist als der erste Wirklichkeitsbeginn des deutschen Bühnenvereins anzusehen. Das „Theaterkartell" über das 1845 der Oldenburger Intendant, Herr von Gall, unabhängig von Küstner, aber im gleichen Gedankengange, eine Schrift veröffentlichte, wurde auch dem Wiener Burgtheater unterbreitet. So verfügten die größten und besten deutschen Bühnen bald über eine Satzung, in deren wichtigstem Abschnitte es hieß: „Die Unterzeichneten verpflichten sich im allgemeinen zur Aufrechterhaltung abgeschlossener Schauspieler-, Sänger- und Tänzerkontrakte und werden daher ein von einer Direktion, die an dieser Übereinkunft teilgenommen, engagiertes Mitglied des Künstlerpersonals auf die Zeit dieser Anstellung nicht engagieren."

Das Deutsch dieser Abmachung war etwas verworren. Sehr deutlich war aber die Absicht. Es folgten nach dem Grundvertrage all die Maßregeln der Sperre, die gegen das vertragsbrüchige „Individuum" zu ergreifen seien.

Zweiunddreißig Hof- und Stadttheater meldeten sich bis 1846, um einen auf fünf Jahre lautenden Gegenseitigkeitsvertrag abzuschließen,

dessen Muster nach den Grundabmachungen zwischen Berlin und Dresden formuliert wurde. Der Vertrag sollte jedesmal auf fünf Jahre weiter laufen, wenn er vor Ablauf der Frist nicht gekündigt würde. Man schuf ein Schiedsgericht, das die Streitigkeiten unter den Direktoren zu schlichten hatte. Das Schiedsgericht setzte sich zusammen aus den streitenden Parteien und einem Unparteiischen. Man kam noch gar nicht auf den Gedanken, daß bei der Auslegung von Theaterverträgen doch auch der Schauspieler gefragt werden müßte. Dem Schauspieler gewährte man allein die Rolle des Untätigen, der sich jedem Schiedsspruch zu fügen hatte.

In den Satzungen des Gegenseitigkeitsvertrages stand nun ein § 8, in dem ausgeführt wurde, daß durch die Abmachungen der Direktoren auch der Schauspielerstand „moralisch gehoben" werde. Die Direktoren, die dies versichern, versprechen im gleichen § 8, daß sie entschlossen sind, auch das „materielle Wohl" des so gehobenen Schauspielerstandes zu fördern.

Die diplomatische und dehnbare Wendung, daß durch die Gegenseitigkeitsverträge der Direktoren der Schauspielerstand moralisch gehoben werde, sollte aber so verstanden sein, daß sich die Direktoren als Wächter von Stetigkeit und bürgerlicher Ordnung berufen fühlten, eine gewisse Zügellosigkeit und Vagabundenneigung der Schauspieler väterlich zu bekämpfen und zu heilen. Man wollte das Gute der Künstler, man wollte es aber mit Strenge, die nicht nachgab.

Küstner erklärte den Grundgedanken seines Unternehmens: „Die herrschende Tendenz des Tages nach materiellem Wohlsein und äußeren Gütern hat neben so manchen Nachteilen das Gute mit sich geführt, daß das Streben nach Ordnung, die Sorge für die Zukunft und Abwendung späteren Elends bei Individuen wie Korporationen an die Stelle von früheren, häufig herrschenden Leichtsinns (so falsch in der grammatischen Folge) und blinder Sorglosigkeit zu treten begonnen hat."

Das klingt wie die Wendung eines braven Volkswirts, der für die Schauspieler sorgen will. Küstner fügt aber selbst hinzu, daß seine Berufsgenossen ihn enttäuscht hätten. Durch den § 8 hätten die Direktoren sich verpflichtet, eine Pensions- und Versorgungskasse für alle deutschen Schauspieler zu gründen. Er muß bedauern, „daß dieser Paragraph ohne Folgen blieb". Der Geist des Berliner Hof-

theaters hatte die „Perseverantia“ geleitet, die ungefähr um die gleiche Zeit ihre Arbeit begann. Der Geist des Berliner Hoftheaters sollte auch für die vorläufige Arbeitsgemeinschaft der Direktoren maßgebend sein.

Denn Herr von Hülsen, der die Geschäfte der „Perseverantia“ leitete, wurde auch zum Führer des Direktorenbundes gewählt. Gut geheißen wurde durch höfische Intendanten und städtische Direktoren, was in Berlin gut erschien. Für kurze Zeit wanderte die Geschäftsführung des Verbandes von Berlin nach Stuttgart. Sie kehrte bald wieder nach Berlin zurück. Es war ein Plan des Herrn von Hülsen, die privaten Theateragenturen vom Geschäftsverkehr mit den Schauspielern vollständig auszuschalten. Das Agentengeschäft, das sich seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts sehr lebhaft ausgebreitet und bald großen Einfluß auf den Menschenmarkt der arbeitsuchenden Schauspieler gewonnen hatte, brachte gewiß eine Menge gewinnsüchtiger und nicht immer einwandfreier Spekulanten zu Ansehen und Vermögen. Es ging aber nicht, daß nur eine höfisch geleitete Stelle das Wort führen sollte, wenn es sich darum handelte, über Wert und Unwert eines Talentes zu entscheiden oder einer jungen Schauspielerkraft weiterzuhelfen. Die Erfahrung hatte gezeigt, daß ein ehrlicher und tüchtiger Bürgersmann den Künstlern mindestens ebensoviel nutzen konnte, wie die im Hause des Berliner Hoftheaters errichtete Regierungsstelle für Vermittlung von Theatergeschäften. Verlockend klang immerhin der Einwand, daß die Ausbeutung der hilfslosen Schauspieler aufhören würde, wenn man die Agenturen ganz ausschaltete. Daß auch die „Perseverantia“ ähnliche Pläne hegte, wurde schon berichtet. In dem Kampfe gegen den freien, allzu zügellosen Wettbewerb sollten „Bühnenkartell“ und Schauspielerverein nach dem Willen des Berliner Generalintendanten um 1860 verbündet sein. Die Stadttheater sahen in diesen Maßregeln aber Hemmungen, denen sie sich nicht unterwerfen mochten. Sie fürchteten nicht ohne Ursache, daß jede ihrer geschäftlichen Handlungen von Berlin aus überwacht würde. Sie wollten ungebunden sein, sie kündigten das „Kartell“.

Zurück blieben nur noch zehn Mitglieder. Es war der Block einiger Hoftheater, der an der Schauspieleragentur des Bühnenvereins festhielt. Der Block mußte nachgeben, damit er nicht in seiner glänzen-

Absonderung verkümmere und die Berührung mit dem gesamten Kunstleben einbüße.

Bald wurde die Agenturklausel beseitigt. 1861 kam die Neuordnung zustande, durch die der „Deutsche Bühnenverein" endgültig gegründet wurde. Er sollte künftig alle Leiter der deutschen Theater umfassen, die höfischen Intendanten und die bürgerlichen Direktoren. Die neue Grundsatzung lautete: „Es verpflichten sich die Vereinsmitglieder zur gegenseitigen Anerkennung derjenigen Rechte, welche Vereinsbühnen gegen Bühnenangehörige erworben haben."

Gegen Bühnenangehörige — das war gewiß nur unklares und ungeschicktes Deutsch. Man wollte eigentlich sagen: Die Mitglieder des Bühnenvereins werden darauf achten, daß ihre Vereinbarungen mit den Bühnenangehörigen geachtet werden. Eine keineswegs unmöglich scheinende Bundesgenossenschaft zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer wollte man 1861 mit der neuen Grundsatzung besiegeln, doch eine Unterströmung von Erinnerungen, Wünschen und Gedanken veranlaßte, daß die gesuchte Freundschaftsformel fast einer Feindschaftsformel ähnlich wurde.

Man gründete den „Deutschen Bühnenverein" für das ganze deutsche Theater, also auch für die deutschen Schauspieler. Es kam aber dem Uneingeweihten vor, als wenn er gegen die Künstler gegründet worden sei.

Das verhalte sich, wie es mag. Bestimmt ist, daß die deutschen Schauspieler von 1861 bis 1870 mit stillem Neid auf die Einigkeit ihrer Arbeitgeber blickten. Ein großer, mächtig geschlossener Arbeitsblock war vorhanden. Jener Starke und Geniale, der nur allein am mächtigsten ist, wurde auch mit diesem Block fertig. Am Theater wirken aber tausend Kräfte, die nur Nützlichkeiten sind. Sie sind ausgeliefert all den Gefahren, die eine Notzeit dem Künstler niemals erspart, wofern er nicht ein Auserlesener und Auserwählter ist. Nur die geeinigte Masse ist mächtig. Verbrüderung um jeden Preis ist daher nötig. Das war in diesem Jahrzehnt das dumpfe Gefühl.

Im Frühling 1871 sollte das Wort gefunden werden, das den deutschen Schauspielern die Losung gab, die sie brauchten: In der von Viktor Kölbel zu Leipzig herausgegebenen „Theaterchronik" erschien am 3. April 1871 ein Aufruf, der bei dem Generalintendanten von Hülsen, dem Vorsitzenden des Bühnenvereins, den Antrag stellte,

er möge zu einem „Allgemeinen deutschen Bühnenkongreß" einladen. Der Bühnenverein pflegte im Frühjahr seine Jahrestagung abzuhalten. Als Versammlungsort war schon Kassel bestimmt. Der Artikelschreiber, der sich noch nicht nannte, verlangte nun, daß die Intendanten und Direktoren in Kassel nicht unter sich nur blieben. Sie sollten zu ihrer Versammlung auch die Vertrauensmänner der deutschen Schauspieler hinzuziehen.

Das war die Forderung. Sie wurde begründet durch den Hinweis darauf, daß der Bühnenverein, der sich eben anschickte, ein allgemeines deutsches Theatergesetz auszuarbeiten, bei der Beratung dieses Werkes doch unmöglich die Bühnenangehörigen selber, das heißt die wichtigen und notwendigen Mitarbeiter der Direktoren, übergehen dürfe. Ein Theatergesetz könne doch nicht ausschließlich das Verhältnis der Direktoren zum Staate, es müsse doch auch die bürgerlichen Rechtsfragen zwischen Theaterunternehmer und Bühnenkünstler regeln. Aus Erfahrung wisse man, daß die Direktoren nicht immer Fachleute seien. Die meisten Fachmänner fänden sich unter den Schauspielern selbst. „Die erfolgreiche Beratung der Materialien für ein Theatergesetz, das ja unmöglich allein die Stellung der Direktoren zum Staate, sondern das auch die Stellung der Schauspieler und Theaterangehörigen — technisches und Dienstpersonal — zu den Direktoren regeln soll, (könne) sich nur dann vollziehen, wenn die Direktoren Gelegenheit haben, auch unsere Ansichten zu hören. — Audiatur et altera pars usw. — Juristen, Ärzte, Maler, Architekten, Bäcker, Schuster und Schneider und Gott weiß was für Künste und Gewerbe tagen seit Jahren in Deutschland und genießen den Segen ihrer Assoziationsbestrebungen, warum wollen wir Schauspieler denn gar nicht zu der Erkenntnis unseres Standesbewußtseins gelangen, warum sollen wir nicht die Gelegenheit ergreifen, uns auch einmal über unsere nächsten künstlerischen und materiellen Interessen auszusprechen?"

„Ein Schauspieler auf Anregung vieler Gleichgesinnter" stand unter dem Aufruf.

Ludwig Barnay, der Verfasser der Kundgebung, hat später eingestanden, daß er keinen Auftrag empfangen hatte, im Namen vieler Gleichgesinnter zu sprechen. Er habe diesen Massenandrang zu dem Herzen und zu dem Verstande des Generalintendanten einfach von

sich aus behauptet. Er hatte ihn behauptet, weil er seine eigene Sehnsucht mit der Sehnsucht all seiner Berufsgenossen gleich schätzte.

Wieder ein Aufruf, der ins Leere verhallen sollte? Barnay, der kluge, weltgewandte Mann, der ein Schauspieler von hohen Gaben war und mit jeder edlen Geistigkeit und allen bewegenden Fragen seiner Zeit schmiegsam und aufmerksam lebte, ahnte kaum, von welchem Glück und Gelingen sein Unternehmen begünstigt werden sollte. Der Gedanke an eine Genossenschaft aller Bühnenangehörigen war jahrzehntelang als unfruchtbar und ungeeignet zur Verwirklichung herumgewandert. Dilettanten in wirtschaftlichen und öffentlich-rechtlichen Dingen hatten in allen Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts versucht, zu einem festen Ergebnis zu kommen. Umsonst.

Nun erschlossen sich Aussichten, an deren Bedeutung Barnay selbst nur mit schwachen Hoffnungen geglaubt hatte.*) Es ist gewiß, daß er zahlreiche Fähigkeiten besaß, um seiner Sache vorwärts zu helfen, es ist auch ebenso gewiß, daß seine Sache reif geworden war und nicht mehr aufgehalten werden konnte.

Die Chronik der allerersten Genossenschaftsgeschichte erählt von einem Wunder: Am 23. April 1871 erschien der Aufruf. Er hatte am 26. April schon mächtig gezündet. Er hatte am 28. April schon Taten von ausschlaggebender Bedeutung veranlaßt! In diesen Tagen las nämlich Dr. Franz Krückl, der Bariton der Kasseler Oper, das Leipziger Blatt. Alles, was er gelesen hatte, klang und wetterte in ihm nach. Es ließ ihn nicht mehr los. Er wandte sich an seine Kasseler Kameraden mit der Vorstellung, daß jetzt oder niemals der Augenblick gekommen sei, um die Standesehre des deutschen Schauspielers zu sichern.

Zuerst begriff man ihn kaum. Er mußte sich ausführlicher erklären, und nachdem ein Kreis von wenigen Künstlern eine Aprilnacht durch bis zur Morgendämmerung beraten und überlegt hatte, war der Beschluß gefaßt, den Plan, der so nüchtern und sachlich in der Leipziger Zeitung entwickelt worden war, nicht mehr aufzugeben. Man gedachte bei dieser nächtlichen Beratung der schicksalsschweren Zeit, in der man lebte. Man betrachtete die geschichtlichen Ereignisse, die zur politischen Einigung der deutschen Volksstämme geführt hatten.

---

*) S. Ludwig Barnay: Erinnerungen, Bd. I S. 293 ff.

Alles, was unter dem Wort der Einigung zu verstehen war, spukte und leuchtete durch die Köpfe.

Der „Deutsche Bühnenverein" hatte schon die Losung ausgegeben, daß nur ein allgemeines deutsches Theatergesetz des neuen Deutschlands würdig sei. Und Krückl fürchtete, daß die deutschen Schauspieler von der Mitarbeit an diesem Werk ausgeschlossen würden, wenn sie sich nicht sehr schnell zusammenschlössen: nicht in kleinen Stadtgruppen, nicht in höfisch überwachten und freimaurerisch tändelnden Klubs, sondern in einem freien, wohlgeordneten Kultur- und Wirtschaftsverband, in einer Genossenschaft mit praktischen Standessatzungen.

Er wollte nicht mit seinem Versuche warten und lud auf den 28. April zu seinem Vortrage ein: „Zur Agitation für ein deutsches Theatergesetz." Gleichzeitig erging an den Anonymus der Leipziger Theaterzeitung Nachricht von den Kasseler Bemühungen. Krückl hatte zweihundert Mitglieder des Kasseler Hoftheaters eingeladen, es waren nur achtzehn gekommen; nicht einmal ein Zehntel. Aber in dieser kleinen Schar befanden sich Männer, die begeistert waren gleich dem Kasseler Gefolgsmann.

Die Briefe, die Ludwig Barnay durch die Vermittlung der Leipziger Theaterchronik erhielt, zeigten, daß sein Gedanke nicht nur in Kassel gezündet hatte. Von Norden und Süden meldete man sich zur Mitarbeit. Aber von nirgendher war die Antwort so klar und verheißend gekommen, wie aus Kassel. Barnay hielt es für gut, sein Geheimnis zu lüften. Da er hoffen durfte, auf Gesinnungsfreunde zu stoßen, nannte er sich. So hatte er nichts Unwahres gesagt. Er hatte im höheren Sinne wirklich im Namen vieler Gleichgesinnter gesprochen.

Ludwig Barnay wohnte damals in Frankfurt a. M. Der Weg nach Kassel war nicht weit. Der Reisende fand dort mehr Verständnis als in Frankfurt, wo er zunächst vollkommen im Stich gelassen wurde. Er fand in Kassel besonders den Freund, der sich ihm schon brieflich vorgestellt hatte, den Doktor der Rechte, den einstigen Advokatursgehilfen und jetzigen Bariton Franz Krückl.

Beide Männer standen an der Wende der Dreißiger. Beide stammten aus Österreich-Ungarn, sie hatten aber früh mit dem Kunstleben Deutschlands innige Fühlung genommen. Barnay hatte das Brotstudium des Bautechnikers aufgegeben, um sich nach einigen an Ent-

behrungen und Erlebnissen reichen Wanderjahren ein Künstlerdasein der schönsten Erfolge auszubauen.

Als er nach Kassel fuhr, war sein Mut nicht gering. - Er fing eben erst an, Namen und Ansehen zu gewinnen. Er mußte damit rechnen, daß die Direktoren einen Mann nicht sonderlich fördern würden, den sie bald als einen Friedensstörer und Aufwiegler ansehen mußten. Über diese Gefahr täuschte er sich nicht.

Krückl war nicht minder entschlossen als Barnay, und vor allem: Krückl konnte dem Ankommenden sogleich einige ergebene Anhänger vorstellen: In erster Linie Ernst Gettke, den Bonvivant des Kasseler Hoftheaters. Gettke bewährte sich sogleich bei den unendlich langen Verhandlungen, die bis zum Morgengrauen dauerten, als einen sehr federgewandten Parteigänger. Er sollte auch der erste Chronist dieser Gründerzeit werden.*)

Barnay, Krückl und Gettke waren die ordnenden Köpfe dieser ersten Bewegung. Sie schufen aus ihrer eigenen Tasche die erste Vereinskasse. Die Schauspieler Golden und Ulram spendeten ebenfalls, wo die Mittel des Dreimännerbundes nicht ausreichten. Noch später brachte Barnay Schmuck und Silberzeug ins Pfandhaus, weil man flüssiges Geld für Drucksachen, Postausgaben und ähnliches brauchte. Denn man beschloß sogleich die weiteste Öffentlichkeit zu suchen.

Der „Allgemeine deutsche Bühnenkongreß" war das Ziel.

Um das zu erreichen, mußten neue Aufrufe gedruckt werden. Man brauchte eine eigene Flugschrift. Man brauchte einen journalistisch regsamen und geschickten Generalsekretär. Und die abertausend Flugblätter, die man in die Welt schickte, kosteten Geld und wieder Geld. Das Geld wurde aufgebracht. Die Zeit und die Arbeitskraft wurden auch gefunden. Barnay, der Verfasser der Flugschrift, richtete in seiner Frankfurter Wohnung einen ganzen Zeitungsdienst ein. Seine Hilfskräfte waren lauter Freiwillige. Man versuchte die meist geachteten Künstler für den Plan zu gewinnen. Man wandte sich aber auch an die Geringen und Geringsten.

Zunächst handelte es sich darum, alle deutschen Schauspieler in einer einzigen Versammlung zu verbrüdern. Das heißt: die einzelnen Theater sollten ihre Vertrauensmänner ernennen, und diese Kammer

*) S. den Genossenschaftsalmanach auf das Jahr 1873.

der Beauftragten würde dann jenes Schauspielerparlament bilden, dem es obzuliegen hätte, das allgemeine deutsche Theatergesetz zu schaffen. Man hoffte hierbei Direktoren und Bühnenangehörige unter einem Dache des Friedens zu versammeln. Man fragte zunächst den mächtigsten Theatermann des geeinigten deutschen Vaterlandes, Herrn von Hülsen, wie er über die Sache dachte.

Hülsen merkte sofort, daß sich hier eine neue Kraft entfaltete, die vielleicht unbehaglich werden könnte. Er war kein Feind der Schauspieler, beileibe nicht! Aber er war gewohnt, daß er allein und höchstens die Mitglieder des Vereins, dem er vorstand, über Wohl und Wehe der Künstler entschieden. Jetzt verlangte man von ihm, daß er einen Teil seiner Macht ausliefere. Man tat es ehrerbietig und freundlich. Man rüttelte aber doch mit deutlicher Ungeduld an alten Gewohnheiten.

Mit Diplomatie und in einer nicht sehr anmutigen Sprache antwortete Graf Hülsen, er habe „nicht das mindeste Bedenken gegen eine Beteiligung der Schauspieler an der Ausarbeitung eines allgemeinen deutschen Theatergesetzes". Er fuhr dann sogleich mit einer etwas abkühlenden und leise, doch klar fühlbaren Einschränkung fort: „Obwohl mir keineswegs deutlich zutage getreten, welche positiven Ansichten die deutschen Schauspieler über ein Theatergesetz hegen, so stehe ich dennoch nicht an, die deutschen Schauspieler hiermit aufzufordern, Vertrauensmänner in hinreichender Anzahl zu wählen, die in selbständiger Versammlung durch Majoritätsbeschluß die Angelegenheiten ihres Standes insoweit zum Ausdruck zu bringen haben würden, daß dieselben der von den Bühnenvorständen eventuell zur Ausarbeitung eines Theatergesetzvorschlages ernannten Kommission zum Anschluß und zur weiteren Vereinbarung unterbreitet werden könnten."

An diesem Schreiben ist mancherlei auffällig. Herr von Hülsen behandelt das Gesuch der Künstler mit einer gewissen Patriarchenhoheit. Gut, wir Arbeitgeber im Bühnenverein, dessen oberster Fürsprech ich bin, wollen euch, unseren Angestellten, das Wort nicht versagen. Aber wozu denn soviel Aufwand? Wißt ihr denn nicht, daß wir, eure Beschützer, immer nur das Beste für euch haben und wollen? Daher das Achselzucken des Generalintendanten und die Frage, ob die Künstler denn eigentlich genau wüßten, was sie in einer Kommission für ein

künftiges Theatergesetz vertreten wollten. Daher nach einem kurzen Hin und Her des Schriftwechsels der unverhüllte Vorschlag des Herrn von Hülsen „Die artistischen Mitglieder" (also nicht alle Angestellten überhaupt) aller zum Bühnenverein gehörigen Theater sollten Vertrauensmänner wählen. Diese Vertrauensmänner sollten fünf Beauftragte wählen, die als Mitglieder in eine Zehnerkommission zur Vorbereitung des Theatergesetzes einzutreten hätten. Fünf Mitglieder des Bühnenvereins gegen fünf Vertrauensmänner der Künstlerschaft. Das sah nach oben hin ganz gerecht aus. Der Vorschlag war trotzdem nur ein Winkelzug. Die Schauspieler merkten das sofort. Barnay antwortete „in besonderem Auftrage der Zentralleitung" und für „das provisorische Komitee des Allgemeinen deutschen Bühnenkongresses": „Auf diesem Wege können wir schon heute mit Bestimmtheit voraussagen, daß die wohlbestallten Ober- und Unterregisseure der deutschen Bühne, welche sich nur dadurch von den Direktoren unterscheiden, daß ihnen das nötige Kapital oder die günstige Gelegenheit gefehlt hat, um selbst den Direktionsthron zu besteigen, jedenfalls die vertrauenslosen Vertrauensmänner werden werden."

So beurteilte man in Kassel und Frankfurt die Vorschläge des Herrn von Hülsen. Man wußte von vornherein, daß die fünf Männer der Schauspielerschaft bei einer Wahl nach dem Sinne des Bühnenvereins nur Vertrauensmänner des Bühnenvereins sein würden. Die gemischte Kommission der zehn Männer würde dann sehr einheitlich, sehr ungemischt sein. Und das wollte man verhindern um jeden Preis.

Man war sehr niedergeschlagen in Kassel und Frankfurt. Die Bestürzung wuchs noch, da man erfuhr, daß Hülsen sehr eilig vorgegangen war. Der Zustimmung seiner Vereinsgenossen war er gewiß. Und schon ging bei den Direktoren und Intendanten ein Schriftstück um, das die Wahl der Vertrauensmänner bestimmte. In Berlin war schon der Tag für die Wahlen festgesetzt. Hülsen wollte, achtundvierzig Stunden nachdem sein Schreiben abgegangen war, die Wahl stattfinden lassen. Da hieß es schleunigst handeln, wenn nicht alles fehlschlagen sollte. Es hieß, die diplomatische Tüchtigkeit des Generalintendanten durch eine Diplomatie überbieten, die sich noch feiner entfaltete. Es hieß, sich mit dem mächtigen Manne nicht über-

werfen und trotzdem Zeit gewinnen. Barnay fand den Ausweg. Man erklärte sich mit den Vorschlägen Hülsens durchaus einverstanden. Man wollte die Vertrauensmänner wählen. Man bat aber, die Wahl um eine Weile zu vertagen. Der allgemeine Schauspielerkongreß sollte vorher abgehalten werden, und nach dieser Versammlung würden die Schauspieler dann heimkehren, um den Wunsch des Generalintendanten zu erfüllen.

Man schrieb inzwischen Ende Juni 1871. Man beschloß, in einer besonderen flugblattartigen Zeitung die Kasseler Beschlüsse vor die gesamte deutsche Schauspielerschaft zu bringen. Barnay wurde der erste Chefredakteur des ersten Genossenschaftsblattes. Aus dem Schauspieler wurde ein Journalist. Zeitungen kosten Geld. Die begeisterten Freunde opferten wiederum das Geld aus ihrer eigenen, keineswegs überlasteten Tasche. Wiederum besorgten Freiwillige in Barnays Frankfurter Wohnung, was zum Versenden der Zeitung gehörte. Hatte man tagsüber geprobt und am Abend Komödie gespielt, so pfalzte, packte und klebte man bis in die Nacht hinein Zeitungsnummern. Ein ausgedehnter Briefwechsel mit den Berühmtheiten des Standes mußte geführt werden. Die meisten antworteten wohlwollend aber zweifelnd. In mächtigen Körben wurde die Fracht der Flugschriften durch die nächtlichen Straßen Frankfurts geschleppt, Man wanderte von Briefkasten zu Briefkasten, weil ein einziger Briefkasten der Kaiserlichen Post die Zeitungen und Briefstapel nicht mit einemmal aufnehmen konnte.

Inzwischen hatte der Bühnenverein seine Kasseler Tagung abgehalten, aber nicht im Bunde mit den Schauspielern. Innerhalb des Bühnenvereins verzichtete man noch immer nicht auf den Plan, den Allgemeinen deutschen Schauspielerkongreß zu verhindern. Was Hülsen nicht vermocht hatte, sollte der Münchener Generalintendant von Perfall versuchen. Herr von Perfall schlug dem provisorischen Komitee noch einmal vor, auf den Kongreß zu verzichten.

Umsonst. Schon waren der 17., 18. und 19. Juli des Jahres 1871 für den Kongreß festgesetzt.

In Weimar sollte er stattfinden.

„Wir sind nichts, was wir wollen, ist alles!“ Diesen Lebenssatz Hölderlins hat Barnay zum Geleitwort jenem Kapitel seiner Erinne-

rungen gegeben, das die Gründungsgeschichte der deutschen Bühnengenossenschaft erzählt. Ja, mit solchem Gefühl der Bescheidenheit und der Zaghaftigkeit kamen die deutschen Schauspieler nach Weimar. Ehe sie überhaupt den Saal betraten, der mit Sommerblumen, Palmen, Bannern und Dichterbüsten geschmückt war, verbeugten sie sich noch einmal vor ihren Herren, den Bühnenvorstehern. Sie wollten den Vorwurf von sich ablenken, „als handle es sich auf dem allgemeinen deutschen Bühnenkongreß um eine Revolution oder zum mindesten Opposition gegen die Bühnenvorstände". Man rief für alles, was man durchzusetzen hoffte, artig und abwartend nach dem Beistand des Bühnenvereins. Es war im Stile der Zeit, daß der Gedanke auftauchte, die Weisheit des regierenden Kaisers und die Gunst des Reichskanzlers, des Fürsten Bismarck, gleicherweise anzugehen.

Sechsundsiebzig Abgesandte versammelten sich in dem ersten deutschen Schauspielerparlament zu Weimar. Sie verfügten über achtundneunzig Stimmen. Denn einige Vertreter übernahmen einen doppelten Auftrag, weil die Mittel mancher kleinen Theater nicht gereicht hatten, um Reisekosten und Tagesausgaben der Abgeordneten zu decken. Es geschah auch schon 1871, daß einige Direktionen ihren Künstlern einfach den Reiseurlaub nach Weimar verweigerten. Diese Gewohnheit der Unzufriedenen hat sich dann jahrelang erhalten, bis es den Schauspielern gelang, das Recht auf Urlaub zu erkämpfen, wofern ein Künstler von seinen Kameraden zum Verwalter der Standesfragen ernannt worden war.

Einige Kundgebungen besonderer Feierlichkeit waren darzubringen, ehe man die trockene Arbeit der Geschäfte begann. Bleiben wir einen Augenblick bei diesen Kundgebungen! Sie sind nicht nebensächlich, sie durchleuchten die Stimmung und Empfindung, mit denen die Schauspieler Weimar betraten. Man fühlte, daß die Welt, die am geistigen Leben Deutschlands beteiligt war, nach Weimar blickte. Man brauchte die Freundschaft der geistigen Welt. Man wollte sie verdienen und vermehren.

Man besuchte die griechische Kapelle, in der die großen Schauspieler der klassischen Zeit begraben lagen. Man wallfahrtete zu den Grüften Goethes und Schillers. Barnay nahm das Wort: „Wir kommen nicht mit Palmenzweigen, sondern still und gerührt." Ausgedrückt sollte werden, daß die Schauspieler sich nicht als klirrende

Herrscher im Gebiete der Kunst fühlten. Sie wollten nicht mehr und nicht weniger sein als ergebene und treue Vasallen des dichtenden Genies. Sie waren mit Andacht so schwer überladen, daß sie sich zu einer förmlichen Generalbeichte aufschwangen. Sie bezichteten sich in einer dieser Kundgebungen selber, daß sie mit ihrer „Eitelkeit, mit ihrem Eigensinn und Mißverstehen" der Genossenschaftssache im Wege gewesen seien. Sie wollten sich läutern, damit sie würdig wären, „zum Priesterstand der Revolution" zu gehören.

Man brauchte nicht zu fürchten, daß unter dieser Revolution irgend welcher Umsturz staatlich gefügter Einrichtungen zu verstehen sei. Was die Männer von Weimar meinten, war etwas viel Milderes. Es war z. B. der Widerstand gegen jenen Schauspieldirektor Friedrich Wagner, der gleich in einer der ersten Nummern der Genossenschaftszeitschrift durch eine Art Steckbrief entlarvt wird als „ein dunkler Ehrenmann, der die Schauspieler um alles betrügt".

„Mit Gott und seinem Segen" eröffnete der Alterspräsident, der Kasseler Karl Ulram, die Weimarer Versammlung. Man wählte dann zum ersten Präsidenten Hugo Müller, Doktor beider Rechte. Müller entstammte einer Gelehrtenfamilie. Man hatte ihn selbst auch zum Wissenschaftler bestimmt. Doch ein abenteuerliches Temperament trieb ihn zum Theater. Als Wanderkomödiant zog er durch Deutschland und Österreich, bis er in Berlin landete. Er war ein fröhlicher Künstler, der in den Rollen des vornehmen Weltmannes und des fröhlichen Liebhabers besonders gefiel. Er verfügte über ein starkes Improvisationstalent. Lustspiele seiner Feder bevölkerten das Theater. Mit dem gesprochenen und geschriebenen Worte ging er sehr gewandt um. Dem Genossenschaftsgedanken stand er zunächst ziemlich abweisend gegenüber. Nachdem man ihn aber umgestimmt hatte, entfaltete er sofort große Geschäftigkeit und Klugheit. Mit äußerem Glanze und mutig zugreifender Beredsamkeit leitete er die öffentlichen Versammlungen. Später versagte er, als es galt, das Amt des Vorsitzenden in stiller Emsigkeit zu verwalten. Unrast und blendende Manieren bezeichneten seinen Charakter. Er starb 1881 in Siechtum, Dürftigkeit und Enttäuschung.

Als Ehrengast des ersten Kongresses wurde Carl von Holtei, der Vortragsmeister und volkstümliche Schriftsteller, begrüßt. Der Charakterspieler Hermann Jacobi, einstmals Possarts Nebenbuhler,

Ernst Possart selbst, der schon genannte Ernst Gettke, der erste Genossenschaftskassierer und Chronist, Siegwart Friedmann, Dawisons einziger Schüler, Theodor Wachtel, der vom „König der Kutscher" zum „König der Tenöre" aufgestiegen war, Jocza Savits, der geistreiche Regisseur Shakespearescher Dramatik, Bletzacher, der ein Student der Rechte gewesen war und ein prachtvoller Bassist wurde, und andere Künstler, denen eine geringere Unsterblichkeit zukommt, saßen unter den ersten Weimarer Abgesandten.

Alle diese führenden Männer standen in der Blüte der Jahre. Sie verfügten über eine gründliche Bildung. Sie wurden als Künstler geliebt. Sie waren angesehen unter ihren Standesgenossen. Man erfuhr, daß sich in vielen deutschen Theaterstädten Sondervereine der Schauspieler gebildet hatten. Der am 1. Juli 1871 in Berlin begründete Verein „Einigkeit" wollte z. B. nur für die Berliner Kameraden sorgen. Die Ortsvereine waren der großen Bewegung kein Hindernis. Denn alle vorhandenen Kräfte sollten zusammengeschmolzen werden, damit der allgemeine Verband Lebenskraft empfange, der den Namen einer „Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger" empfing.



Ludwig Barnay
im Gründungsjahre der Genossenschaft



Dr. Hugo Müller



Oscar Keßler



Gustav Berndal



Franz Betz



Dr. Max Pohl



Ernst Krause

Die ehemaligen Präsidenten der Genossenschaft

Das Theatergesetz.

Die Männer, die in Weimar berieten, taten gut daran, mit jedem Worte öffentlicher Rede zu betonen, daß sie ihren Kongreß keineswegs als einen Sieg einschätzten. Die neue Genossenschaft hatte ein Durcheinander von Unklarheiten und Ungerechtigkeiten zu beseitigen, durch die sich der Staatsbürger und der Gesetzgeber gleichmäßig an den Bühnenangehörigen versündigt hatten. Die gemessenen Worte, die im Namen all seiner vornehmen Standesgenossen Herr von Loen, der höfische Intendant Weimars, zu den deutschen Schauspielern sprach, und die wohlwollenden, sogar lyrisch ausklingenden Pressestimmen, die das Unternehmen begrüßten, konnten nichts an dieser Sachlage ändern. Gleich die ersten Verhandlungen zeigten, was dem deutschen Schauspieler fehlte.

Er brauchte ein klares und einheitliches Gesetz, das bestimmte, nach welchen Regeln des öffentlichen und bürgerlichen Rechts das Verhältnis zwischen dem Direktor und den Bühnenangehörigen zu ordnen sei. Er brauchte ein besonderes, durch die Erfahrung der Fachleute erwogenes Gesetz über den Anstellungsvertrag der Bühnenangehörigen (Engagementsvertragsgesetz). Er brauchte das sog. Hausgesetz, das bestimmte, wie innerhalb der Arbeitsstätte des Theaters Zucht und Ordnung zu handhaben seien.

Das waren Fragen rein rechtlicher Natur, an deren Lösung vor allem Dr. Krückl, der Advokat unter den Schauspielern, arbeitete.

Die Frage der Hilfs-, Pensions-, Witwen- und Waisenkassen und aller anderen Einrichtungen für die Wohlfahrt der Bühnenangehörigen schwebte noch immer. Ekhofs Vermächtnis war noch nicht Wirklichkeit geworden.

Man wollte endlich nicht vergessen, daß die deutschen Künstler

sich in den Mittelpunkt des gesamten Theaterwesens gestellt hatten. Es sollte beraten werden, ob eine Akademie für Schauspielerbildung einzurichten, ob eine Sachverständigenkommission zu erwählen sei, die zu prüfen hätte, nach welchen Formen der Überlieferung und des guten Geschmackes klassische Werke der Musik und des Theaters aufzuführen seien, wie man die deutsche Sprache aus der Wirrnis ihrer verschiedenen Mundarten befreie, wie man Theaterwerke kürze und bearbeite und ähnliche Probleme der Bühnenästhetik bewältige. Ludwig Barnay verlangte solche Ausdehnung der Kongreßarbeit über das Praktische ins Höhere und Geistige hinaus.

Erster Gegenstand der Weimarer Beratungen war also die Frage des einheitlichen Vertragsrechts. Es wurde geklagt über die Mannigfaltigkeit und unzulängliche Buntscheckigkeit, die das öffentliche und private Theaterrecht beherrschte. Gefordert wurde, daß beide Gruppen des Theaterrechts nach Grundsätzen aufgebaut würden, die bindend für jede deutsche Bühne sein müßten. Das öffentliche Theaterrecht konnte nur einen Teil des allgemeinen öffentlichen Rechts bilden. Der Geist, der das öffentliche Recht beherrschte, würde auch der Geist des öffentlichen Theaterrechts sein, und der Geist dieses öffentlichen Theaterrechts würde wiederum den Geist des privaten Theaterrechts bestimmen. Käme der Staat in seiner Einschätzung des Bühnenkünstlers zu der Erkenntnis, daß dieser Künstler unter den Staatsbürgern ein nützlicher und wertvoller Mensch sei, dann würde er sich auch bemühen, diesem so eingeschätzten Staatsbürger ein beschützendes und gesundes Privatrecht einzuräumen,

Nun, 1871 waren die Regierenden noch keineswegs davon überzeugt, daß der Bühnenkünstler als vollwertiger Staatsbürger anzusehen sei. Die Behörden waren trotzdem schon ein wenig weiter gekommen als die verfemenden Priester des Altertums oder die leidenschaftlich streitenden Kirchenväter des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die sich den Kopf darüber zerbrochen hatten, ob der Schauspieler ein böses Tier oder ein Mensch sei. Die Bestimmungen des öffentlichen Rechts, die das Theaterwesen im neu geeinigten Deutschen Reiche ordneten, entstammten aber immer noch einem Geiste, in dem sich Freisinn und Polizeiregiment seltsam mischten.

Als im Jahre 1808 Preußen politisch daniederlag, blühten die Gedanken, die dem einzelnen Staatsbürger eine freiere Entfaltung

seiner Persönlichkeit gestatteten. Die Männer der preußischen Reform, die das politische und moralische Denken des aufgeklärten Absolutismus überwanden und dem einzelnen Menschen des Volkes Staatsbürgerrechte und nicht nur Untertanenpflichten gewährten, verschlossen ihr Herz auch nicht den Forderungen eines höheren Kulturwesens. Es war Wilhelm von Humboldt, Schillers vertrauter Freund und Goethes Bewunderer und Erklärer, der damals im Ministerium des Unterrichts und der schönen Künste regierte. Er sah besonders in der Musik eine Kunst, die brüderlich und versöhnend auf die Menschen einwirken könne. Er ertrug nicht, daß sich der Staat bevormundend in das Theaterwesen einmische. Die Frage vom Theater war für ihn eine rein geistige Frage. Der Mensch, der Theater schaffe, sei er Dichter, sei er Theaterunternehmer, sei er Schauspieler, dürfe nicht in seiner Tätigkeit gehemmt werden. Da die Knebelung des Gewissens und der Köpfe, da, kurz gesagt, die Beschränkung der bürgerlichen Gedankenfreiheit die Schäden waren, die er zuerst treffen wollte, so forderte er Theaterfreiheit in jeglicher Hinsicht. Er kam noch nicht zu der Erkenntnis, daß diese wundervolle Freiheit nur blühen und fruchtbar werden kann, wenn deren Nutznießer, im Theater Direktoren und deren Angestellte, gleichmäßig an die Achtung wirtschaftlicher Gebote gebunden würden.

Die schöne Milde der Humboldtschen Gedanken wirkte nicht lange nach. Das politisch gerettete Preußen blieb nicht ein Lehrmeister des Freisinns. Es blieb die Macht, deren Staatsmänner als Lehrmeister einer bewußten, kräftig zupackenden Rückständigkeit geehrt wurden. Man erinnerte sich 1848 eine Weile lang an die Humboldtschen Gedanken. Man verließ sie bald wieder. Und nachdem die Siegesfeierglocken von 1871 verklungen waren, betrachteten die Regierenden Deutschlands das Theater noch immer als eine Stätte des nebensächlichen Vergnügens.

Man duldete das Theater, wie man mancherlei Unternehmungen zuließ, die ein ordentlicher Staatsbürger eigentlich vermeiden sollte. Man glaubte sich im guten Recht, wenn man die Theater von Staats wegen als Einrichtungen betrachtete, auf die das Heer der Polizisten mit Sorgfalt und Strenge zu achten habe, als wenn es sich um eine sehr gefährliche Einrichtung handle. Dem Ministerium des Innern,

das die Kneipenwirtschaft, die öffentlichen Häuser, die Zirkusse, Tingeltangel und Tanzböden überwachte, waren die Theater allein unterstellt. Nur die Hoftheater genossen Sonderrechte, indem für sie die polizeilichen Verordnungen wegfielen und bei ihnen ohne Untersuchung jene kulturfördernde Würdigkeit vermutet wurde, die Theatergeschäfte anderer Art erst beweisen mußten. Hoftheater wurden eingeschätzt wie alles, was zum regierenden Hause gehörte, als Einrichtungen, für die irgendwelche Staatsgesetze nur so weit geboten, als das Vorrecht der Krone nicht litt. Nach preußischem Landrecht konnte man z. B. gegen einen Schulden machenden preußischen Hofschauspieler nur ebenso schwierig klagen wie gegen einen preußischen Prinzen. Das lag nicht daran, daß der Künstler als höherer Mensch angesehen wurde. Das kam nur, weil des Künstlers Herr, der regierende Fürst, für sich und seine Haus- und Leibvasallen besondere Rechte besaß. Dabei hatte schon Immermann, der die Hoftheater und ihre Intendanten nicht sehr liebte, geschrieben: „Man macht Rechner zu Finanziers, Juristen zu Richtern, Maler oder Bildhauer zu Direktoren der Akademien, aber im Gebiet der schwierigsten und verwickeltsten Kunst macht man Hofleute zu Intendanten. Es ist ein Widersinn, der kaum widersinniger gedacht werden kann."

Für alle nicht höfischen Theater, also für alle Stätten „der Bequemlichkeit und zum Vergnügen" war bis zum Beginn unseres Jahrhunderts das Gesetz der Theaterunfreiheit Grundregel, das heißt, der Ordner aller öffentlich-rechtlichen Beziehungen ist von vornherein ein Feind der Theaterunternehmer überhaupt. Er stellt sich der Freiheit des Unternehmers, der ein Theatergeschäft eröffnen möchte, mit Bedenken entgegen, die aus der polizeilichen Oberhoheit des Staates abgeleitet werden. Und nachdem gesagt worden ist, daß unter Umständen doch von diesem Gedanken abgewichen werden kann, erhält der beantragende Unternehmer ein von der Polizeiobrigkeit beglaubigtes Sonderrecht, Theatergeschäfte führen zu dürfen.

Im neunzehnten Jahrhundert erörterte man nun die Streitfrage sehr heftig, ob diese Einmischung der staatlichen Oberhoheit der Kunst hinderlich oder nützlich sei. Der dritte Napoleon war gegen die Theaterunfreiheit, die der erste Bonaparte zum Gesetz erhoben hatte. Der dritte Napoleon ließ wieder die vollkommene Theater-

freiheit bestimmen, die von der französischen Revolution anerkannt worden war. Und er hoffte, „die geistige Höhe der Kunst würde sich unter der Herrschaft der neuen freiheitlichen Gesetzgebung heben, und der gute Geschmack des Publikums würde von selber aufwachen, nachdem er derartig erlöst worden ist".

Die deutsche Gewerbeordnung des Jahres 1869, die noch heute, in einigen Zügen nur abgeändert, das Theaterwesen regiert, mildert das Theaterrecht des Staates, das nur Privilegien austeilt, indem es eine beschränkte Theaterfreiheit einführt. Wer ein Theatergeschäft beabsichtigt, muß sich bei der Polizei oder Regierungsbehörde um eine „Konzession" bewerben. Er muß beweisen, daß er gewisse Forderungen des Konzessionsrechts erfüllt. Dann darf ihm im allgemeinen die Konzession nicht verweigert werden. Es ist aber auch schon vorgekommen, daß dem Bewerber trotz seines ausreichenden Nachweises der verlangten Fähigkeiten die Konzession nicht gewährt wurde. Es herrschte also in der deutschen Gewerbeordnung eine gewisse Unklarheit. Unbedingte Theaterfreiheit herrschte dagegen in Belgien, Luxemburg und Italien, wo jeder ohne Anfrage und Einschränkung Theatergeschäfte eröffnen durfte.

Die Dinge des Theaters können aber allem Anscheine nach nicht nur mit den verlockenden Grundsätzen eines liebenswürdigen Freisinns geordnet werden. Schon in Weimar betonte Dr. Krückl, was er elf Jahre später in seiner Schrift über „Das deutsche Theater und seinen gesetzlichen Schutz" hervorgehoben hatte: Die Hoftheater erfreuten sich einer Sicherheit, die ihnen wie ein Monopol geschenkt wurde. Der § 32 der deutschen Gewerbeordnung, der die durch Konzessionseinschränkungen nur gemilderte Theaterfreiheit anerkannte, verschuldete dagegen viel Übelstände, die weniger den Unternehmer, aber desto schwerer seinen angestellten Künstler betrafen. So fest fühlten sich die Hoftheater im Besitze dieser Sonderstellung, daß sie in den siebziger Jahren den Plan erwogen, sich allein zu Sachwaltern der deutschen Klassik zu erklären. Sie wollten sich allein das Recht vorbehalten, die Dramen der Klassiker aufzuführen. Die Gründe, die sie vorbrachten, wurden aus dem Gebiete der Ästhetik hergeholt. Sie wollten nämlich verhindern, daß klassische Stücke von Schmieren ungebührlich verkürzt und entstellt würden. Das klang wie ein einschmeichelnder Gedanke. Das konnte aber auch Gefähr-

liches zur Folge haben. Denn wohin wäre es gekommen, wenn die Laune Richard Wagners, die das Bayreuther Parzivalrecht erschuf, ein Sonderrecht begründet hätte, dazu bestimmt, den Besitz der ganzen deutschen Klassik an einige Hoftheater auszuliefern?

Die Gewerbeordnung, die auch heute noch an Stelle eines allgemeinen deutschen Theaterrechts das deutsche Bühnenwesen beherrscht, gewährte die Konzession ursprünglich jedem Manne, der sich nicht gegen die Strafgesetze vergangen hatte. Daß ein solcher Mann, dem doch eine Menge Künstler ihr wirtschaftliches und geistiges Wohl anvertrauen, mehr als ein vom Zuchthaus gerade verschonter Mensch sein, daß er über ein gewisses Vermögen und über ein Mindestmaß von Bildung verfügen müsse, das wurde 1871 durchaus noch nicht als Allgemeinforderung der Gewerbeordnung betrachtet. In kleinen Städten bewarben sich Restaurateure um die Theaterkonzession. Ihr Leumund war unanfechtbar, wie die Gewerbeordnung es verlangte. Sie erhielten die Konzession, und so wurden Bierverschänker zu Richtern über die höheren Werte von Künstlern und deren Entlohnung. Die Theaterkonzession wurde als eine Bereicherung des Bierbetriebes und des Vergnügungsbetriebes und als eine willkommene Empfehlung für das ganze Biergeschäft angesehen. Die Konzession wurde als eine Sachgerechtigkeit erworben, die an der Trank- und Speisewirtschaft haftete.

Die Konzession konnte nur versagt oder entzogen werden, wenn die Unzuverlässigkeit eines „Direktors“ erklärt oder nachgewiesen wurde. Aber die Maßstäbe, nach denen geurteilt werden konnte, schwankten beträchtlich. Nach der Entscheidung oberster Gerichte rechtfertigte das Fehlen von Elementarbildung die Verweigerung der Konzession nicht. Ein Mann, der kaum seinen Namen schreiben konnte, durfte also über die künstlerischen Tugenden eines Franz Moor Sachverständiger sein. Wer ein Theater gründen wollte, hatte das sog. „höhere Interesse“ nachzuweisen, das Wissenschaft und Kunst gebieten. Das war aber auf eigentümliche Art möglich. Es hatte sich der Brauch herausgebildet, daß von den Behörden irgendein Haus, etwa ein vorhandenes Stadttheater, als Stätte anerkannt wurde, geeignet, darinnen das höhere Interesse der Kunst walten zu lassen. Die Theaterkonzession gehörte also zu dem Hause, und es konnte sich die größte Schmiere dort einrichten, sie wurde doch

als Hüterin des höheren Kunstinteresses geschützt. Folge davon war, daß der geschäftstüchtige Direktor und seine Komödianten oft besseres Unterkommen fanden als die Kunsttüchtigen, die in der Pflege der vornehmen Schauspielerei erfahrener waren als in der Pflege guter Beziehungen zu Stadtsekretären und Landräten.

Da die Theater dem Gewerberecht unterstanden, das auch die Angelegenheiten der Hausierer ordnete, so wurden die Wandertheater als „hausiergewerbesteuerpflichtig" angesehen. Das wurde auch nicht geändert, wenn sich die Gesellschaft in einem festen Theater ansiedelte, das im Sinne der eben genannten Vorschriften als Pflegestätte höherer Kunst gelten durfte.

Unter dieser Rechtsunsicherheit litt der Schauspieler mehr als der Direktor. Denn bei der Entscheidung über den künstlerischen oder gewerblichen Charakter eines Schauspielerunternehmens handelte es sich eben nicht um einen künstlerischen Ehrenpunkt, sondern um eine Reihe rein materieller Folgen, die den Schauspieler schwerer als den Unternehmer trafen. Der Direktor, dessen Betrieb als Gewerbe angesehen wurde, hatte einfach einen Gewerbeschein zu lösen. Der Schauspieler, der ihm diente, mußte auch den Schein eines Gewerbegehilfen lösen. Doch trotz dieser Logik wurde einem Schauspieler versagt, seinen Anspruch als bevorzugt beim Konkurse eines Unternehmers anzumelden. Dem Schauspieler wurde plötzlich die Eigenschaft eines Gewerbegehilfen abgesprochen.

So konnte es geschehen, daß ein Bühnenkünstler innerhalb einer Spielzeit bald ein Gewerbegehilfe war, und daß er bald aufhörte es zu sein, je nachdem die in ihrer Entscheidung so unsichere Behörde das höhere Kunstinteresse anerkannte oder nicht.

Die Gesetzgebung wollte allen Ton auf den Gewerbecharakter des Theaters legen. Sie wollte sich aber einen Mangel an freiheitlicher Gesinnung nicht vorwerfen lassen. Sie wollte auch vermeiden, daß sie in den Ruf kam, als wollte sie das Wesen und die Entfaltung der Kunst irgendwie geistig bevormunden. Dennoch geschah es deutlich, daß die ideale Seite der Schauspielkunst durch solche Zaghaftigkeit und Zweideutigkeit geschädigt wurde.

Dr. Krückl hat einmal festgestellt, daß Direktoren des gleichen Berliner Theaters nacheinander gewesen sind: ein Fabrikant von Beleuchtungsgegenständen, ein Restaurateur und ein Bonbonfabrikant.

In zehn Jahren hatten die Behörden hundertdreiundsiebzig Theaterkonzessionen erteilt. Aber nur achtundsiebzig kamen an Theaterfachleute. Die übrigen Direktoren waren Fischhändler, Schuhmacher, Tapezierer, Schutzleute und anderes gewesen. Der Theateralmanach, den die Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen herausgab, bestätigte sehr bald, daß die Gewerbeordnung des Jahres 1869 die Schauspielunternehmer zwar frei, die Schauspieler jedoch nur vogelfrei gemacht hatte. Und Hugo Müller, der erste Präsident in Weimar, der später beantragte, daß seine Kameraden die Beseitigung der Konzessionsfreiheit und die Einführung eines besonderen Theaterrechts von den Regierungen und Parlamenten erbitten sollten, nahm mit schmerzlicher Empfindung wahr, daß die große Rechtsunsicherheit den Stand der Schauspieler schwer niederdrücke. Er meinte, daß sein Stand wirtschaftlich und sittlich und künstlerisch verfalle. Zeigten die deutschen Schauspieler einen bedenklichen Mangel an Bildung, zeigten sie sich gleichgültig vor den großen Erscheinungen der Literatur, so geschähe das eben, weil das Recht ihnen keine Lebenssicherheit gewähre. Was ist die Folge dieser Engherzigkeit? Nur der gerissene Geschäftsmann siegt im Theatergeschäft. Es wird zugelassen, daß in dem gleichen Kunsthause von sieben bis zehn Uhr Don Carlos gespielt wird. Dann aber rückt man die Bänke zusammen, und es tanzen an der Heimstätte der klassischen Kunst die Dirnen. Der Börsianer schickt seine abgedankten Mätressen zum Theater. Müller sollte nicht ganz ohne Widerspruch bleiben. Possart entgegnete etwas zaghaft, daß die Schauspieler aus eigener Kraft wenig an dieser Schäbigkeit ändern würden. Unternehmer und Regierung müßten mit Geschmeidigkeit gewonnen werden, damit sie etwas eifriger auf die Sache der Schauspieler eingingen. Barnay sprang auf. Er vertraute mehr der Willensanstrengung des einzelnen, er glaubte mit größerer Zuversicht, daß aus dem ernsten Willen des einzelnen die Kampfkraft der Gesamtheit Befeuerung und Vermehrung finden würde.

o o o

Waren Zaghaftigkeit oder Verbitterung oder Zuversicht begründet? In Weimar wurde die Frage nach den ersten Stunden der feierlichen Verbrüderung sehr nüchtern erörtert.

Die Gewerbeordnung behandelte die öffentlich-rechtlichen Obliegenheiten des Konzessionärs ausführlich und auch mit einer gewissen Klarheit und Handgreiflichkeit. Die privatrechtlichen Beziehungen zwischen Direktor und Schauspieler wurden aber nur undeutlich in allen vorhandenen Gesetzen umschrieben. Es waren sehr geschmeidige Bestimmungen auszulegen.

Ob ein Schauspieler ein Hausierergehilfe oder nicht sei, wußte man, wie schon berichtet wurde, noch nicht. Der Prinzipal schloß zwar seit alters her mit seinen Künstlern einen Arbeitsvertrag ab. Dieser „Engagementsvertrag" zeichnete sich aber durch Paragraphen aus, die dem Arbeitgeber sehr umfangreiche, dem Arbeitnehmer dagegen nur sehr geringfügige Rechte einräumten. Das Wichtigste an diesem Engagementsvertrag war, daß der Theaterunternehmer sich in seiner wirtschaftlichen Sicherheit nach Möglichkeit befestigte; sonst war er jedoch bemüht, seinem Angestellten, dem Schauspieler, die Bewegungsfreiheit und alle Garantien einer ausreichenden Entlohnung nach Kräften zu schmälern.

Der Bühnenverein, der sich 1861 gründete, war nicht etwa ein Verband gegen die stärkere Macht, also eine Gruppe, für deren Zusammenschluß und Kampfansage moralische und wirtschaftliche Ursachen anzuführen waren. Nein, es vereinigten sich die moralisch und wirtschaftlich Stärkeren gegen den moralisch und wirtschaftlich Schwächeren. Und als nach einem sehr natürlichen, häufig beobachteten Naturgesetz die wirtschaftlich und moralisch Schwächeren gegen die Überlegenen auftraten, als gegen die stärkere Unternehmerorganisation die noch sehr gebrechliche Arbeiterorganisation anrannte, da sollten die ersten Versuche des Widerstandes durch Diplomatie gekreuzt werden. Die Diplomatie des Berliner Generalintendanten reichte aber nicht aus, um eine Bewegung aufzuhalten, die seit einem Jahrhundert schon Existenzrecht gesucht hatte. Aus dieser Tatsache der Gegensätze entwickelten sich alle Kämpfe, die bald kommen sollten.

Zunächst wollte man die Kämpfe vermeiden. Die Schauspieler machten sich vorläufig jene Auffassung zu eigen, die mit Ausgleich und freundlicher Verhandlung auszukommen dachte. Die Psychologen der Wirtschaftskämpfe kennen diese Methode. Sie nennen sie die Harmonisierungsmethode. Sie ist das Verhandlungsmittel der wirtschaftlichen Gruppen, die sich als Anhänger einer „mittelständischen"

Welt- und Wirtschaftsauffassung fühlen. Väterlichkeit und patriarchalische Vernunft werden bei den Brotgebern vorausgesetzt.

Die Direktoren fanden es sehr vernünftig, daß sie Engagementsverträge unterzeichnen ließen, die kein Recht der Gegenseitigkeit, sondern ein Recht der Einseitigkeit festlegten. Der Engagementsvertrag machte Bestimmungen gültig, die dem Direktor mannigfache Rechte gewährten, über die der Schauspieler nicht verfügte. Der Grundsatz der Gegenseitigkeit wurde zerstört. Der Direktor durfte z. B. viel häufiger kündigen als der Schauspieler. Der Direktor konnte ein Mitglied seines Theaters entlassen, ohne daß dieses Mitglied Ansprüche auf Entschädigung erheben durfte. Und die Gründe dieser Entlassung waren nicht etwa von den Bühnenangehörigen zu verschulden, sie konnten einfach hergeholt werden aus einem Gewohnheitsrecht, das voll sozialer Ungerechtigkeit war und den wirtschaftlich Starken gegen den wirtschaftlich Schwachen schützte.

1849 brannte das Dresdner Hoftheater ab. Der Betrieb war gestört. Der Engagementsvertrag gebot, daß Brand die Kontrakte löse. Das geschah. Die Mitglieder des Dresdner Theaters wurden brotlos. Aber nach wenigen Tagen wurde ihnen schon ein neuer Vertrag angeboten, und der neue Vertrag setzte die Gagen wesentlich hinab. Die ratlosen Schauspieler wurden gezwungen, gegen sich selber und für den schlechten Vertrag zu entscheiden. Und der Intendant — er benutzte die unerhofften Ersparnisse, um neue und prächtigere Ausstattungsstücke für sein Theater anzuschaffen. Ja, er rühmte sich noch seines Manövers. Er kam gar nicht auf den Gedanken, daß er sich sozial versündigte, er fühlte sich im Gegenteil als sehr tüchtigen Geschäftsmann. Das wäre noch nicht das Schlimmste gewesen. Aber auch die Schauspieler wurden kaum von der Empfindung gepeinigt, daß man sich auf Kosten ihres Wohlseins den Ruhm erwarb, Pracht und Kunst eines Hoftheaters mit spielender Geschicklichkeit bereichert zu haben.

Was war ein Engagementsvertrag? Er hätte nach juristischer Begriffserklärung ein Vertrag sein müssen, den zwei ganz gleichberechtigte Parteien eingingen. Das sagen die Theoretiker dieses Rechts mit aller Deutlichkeit.*) Doch der Unternehmer bemühte

*) Für die einschlägigen Fragen sind am besten nachzulesen Opet: Theaterrecht und von Beust: Der Engagementsvertrag.

sich seit alters her die Gleichberechtigung zu seinen Gunsten aufzuheben.

Die Rechtsgelehrten haben versucht, den wahren Charakter des Vertrags, den der Direktor und der Schauspieler schließen, mit aller Schärfe in das große Rechtsgebiet einzugliedern. Dabei stimmen die Meinungen durchaus nicht zusammen. Allerhand, was die Erklärung sonstiger Verträge zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer im allgemeinen nicht trügt, schwingt bei der Auslegung der Theaterverträge als unbestimmtes Moment der Deutung mit. Ist der Engagementsvertrag ein bloßer Dienstvertrag, wie ihn der Knecht mit seinem Herrn abschließt, so scheint das Schwebende und Geistige, das immerhin aus der Arbeit des Schauspielers zu entströmen hat, irgendwie benachteiligt. Und doch muß der Schauspieler irgendwie verpflichtet sein, wofern er in einen ordentlichen Theaterbetrieb hineingestellt wird, regelmäßig, pünkltich, dem Zahn einer Maschine gleich, dem Hausknechte gleich, dem Kutscher gleich, der Küchenmagd gleich, alltäglich und allabendlich zu arbeiten. Und des Schauspielers Wille, durch Entfaltung seiner unfaßbaren Seelenkräfte und seiner schon leichter zu berechnenden Verstandeskräfte ein bestimmtes, wohlgefallendes, geschlossenes Werk zu liefern, diese bei beiden Vertragsparteien vorhandene Absicht auf etwas Fertiges, auf ein Opus, wie der römische Ausdruck sagt, scheint den Schauspielervertrag doch zu einem Werkvertrag zu stempeln. Die Frage ist verworren. Die heutige Rechtspraxis entscheidet eher für den Dienstvertrag als für den Werkvertrag. Sie entscheidet schon deshalb so, weil der Arbeitgeber bei dem Dienstvertrage alle Gefahren der Arbeitsbeeinträchtigung, als da sind Krankheit, Unfall und ähnliches, allein zu tragen hat, während derartiges Risiko den ausführenden Träger des Werkvertrags in großem Umfang zur Last fallen müßte.

Es blieb die Frage nicht aus, ob der Theaterunternehmer nach solchen Rechtsvoraussetzungen als bloßer Gesindeherr oder als Kaufmann im Sinne des Handelsrechts anzusehen sei. Auch diese Frage wird umstritten. Erwähnen wir die Auslegung des französischen Rechts, das einen Ausweg sucht: Der Bühnenleiter ist in Frankreich ein Kaufmann. Klagt der Schauspieler gegen ihn, so kann der Direktor seinen Prozeß vor dem bürgerlichen Gericht oder vor dem besonderen Handelsgericht anhängig machen. Der Schau-

spieler darf aber nicht im trockenen Sinn als Handlungsgehilfe angesehen werden. Prozesse des Arbeitgebers gegen den Schauspieler können nur vor dem allgemeinen bürgerlichen Gericht ausgetragen werden.

In Deutschland war Quelle des Studiums für das Rechtsverhältnis zwischen Direktor und Bühnenangehörigen vor allem das Vertragsformular. Denn die Gewerbeordnung, die mit großer Hingabe das Schicksal der Handlungsreisenden und Hausierer regelte, ließ das Schicksal der Schauspieler in großer Unklarheit. Sie gab hauptsächlich an, wie die Tätigkeit des Schauspielers von Polizei wegen zu werten sei, sie bestimmte aber wenig über das wirtschaftliche Heil des Bühnenkünstlers, und diesen Mangel wollte man ausgleichen durch das aus dem Gewohnheitsrecht herstammende Theatervertragsrecht. Aber auch diese Spruchtätigkeit schuf nur ein Recht, das die Ansprüche des Bühnenkünstlers eigentümlich strenge und zurückhaltend nur anerkannte. Schauspieler klagen z. B. gegen einen Direktor, daß er sie vorzeitig entlassen habe. Das Gericht entscheidet gegen die Schauspieler und meint, ein Direktor, der aus irgendwelchen geschäftlichen Bedenken seine Künstler vorzeitig entlasse, dürfe nicht der Leichtfertigkeit beschuldigt werden. Im Gegenteil, solcher Direktor sei ein gescheiter und erfahrener Mann, dem man zumuten dürfe, sein ganzes Geld aufs Spiel zu setzen.

Die Spruchpraxis, deren Grundanschauung noch heute zu gelten scheint, löste die Unklarheit über den Charakter des Engagementsvertrags dahin, daß sie diese Vereinbarung im allgemeinen als einen Dienstvertrag charakterisierte.*) Sie tut es heute, weil sie will, daß auch der Angestellte, der nicht nur Handarbeiter, sondern auch Kopfarbeiter ist, nicht der sozialen Wohlfahrtseinrichtungen verlustig gehe. Sie tat es bis 1871, weil sie sich in Streitfragen zwischen Direktor und Schauspieler auf die Seite des Unternehmers schlug.

Es kann ein Streit darüber entstehen, ob der Direktor einen Künstler genügend beschäftigt oder nicht. Der Bühnenkünstler will arbeiten, weil die innere Berufung und der nicht unnatürliche Hang nach äußerer Anerkennung ihn zu solcher Emsigkeit treiben. Der Direktor hat aber Gründe, die Arbeitslust und den Ehrgeiz seines Künstlers

---

*) S. Jahrbuch für die soziale Bewegung der Industriebeamten, Jahrgang 1907 S. 117 ff.

nicht zu befriedigen. Es mag sich um Gegensätze künstlerischer Natur oder um Zerwürfnisse aus niedrigeren Ursachen handeln. Wird der Engagementsvertrag als einfacher Dienstvertrag angesehen, so kann der Direktor den Künstler zur Arbeitslosigkeit verdammen, als wenn er seinem Koch, seinem Stiefelputzer, seiner Dienstmagd die Tätigkeit unterbindet. Er kann es tun aus Willkür. Er braucht keinen Widerspruch zu dulden. Gleichbrechtigung zwischen Direktor und Künstler ist aufgehoben. An Stelle der Rangordnung tritt die Rangunterordnung, die Herr und Diener achten. Das Vorhandensein eines höheren und geistigen Interesses wird übersehen. Die Theoretiker des Rechts, Beust und Opet, verwerfen diese Spruchpraxis deutscher Gerichtshöfe grundsätzlich, sie erkennen allein das Recht des Schauspielers auf Beschäftigung als ein Recht an, das Treu und Glauben verlangten.

Erst die menschlichere Fassung des Bürgerlichen Gesetzbuchs von 1900 milderte dieses harte Gewohnheitsrecht, um derartigen Mißbrauch des Dienstherrnrechts als „Schikane“ zu verbieten. Das heißt: Von 1871 bis 1900 war noch ein weiter Weg des Kampfes um das Recht des Schauspielers.*)

---

*) S. Opet S. 176 und Beust S. 113.

Die neue Versicherungskasse.

Die Männer, die im Juli 1871 ihr Recht suchten, faßten ihren Entschluß, eine selbständige Kasse zur Unterstützung alter und kranker Kameraden zu gründen, mit großer Hoffnung. Die Furcht vor dem Altwerden und der dann nahenden Unkraft und Hilflosigkeit hatte den ersten Gedanken an dieses Unternehmen erzeugt. Die Gnadengaben der Fürsten, die den seßhaften Künstlern zufallen würden, selbst die an städtischen Theatern durch Abgaben der Sparsamkeit erworbenen Rentnerrechte, alle diese wankende Güte, alle diese durch besondere Tugenden erst zu erkaufende Hilfe genügten nicht mehr. Die Künstler wollten nicht mehr einem Wohlwollen ausgeliefert sein, das in manchen Punkten feilschte und knauserte. Sie wollten ihr Schicksal selber in die Hand nehmen. Da sie ihre Altersversorgungskasse gründeten, wollten sie wie Staatsbürger handeln, die der Vormundschaft erlauchter Kunstfreunde ein wenig überdrüssig geworden waren.

Viele Bühnenangehörige, die an großen Hoftheatern und guten Stadttheatern spielten, empfingen durch die Pensionsberechtigung gewiß einen starken Halt. Das Recht, das ihnen zustand, wurde aber nicht selten abhängig gemacht von Bedingungen, die nicht jedem zu Beglückenden gefielen. Durchschnittlich mußte ein Künstler zehn Jahre an einer Bühne aushalten, ehe er die Pensionsberechtigung erwarb. Das ließ sich allenfalls rechtfertigen. Nicht immer ließ sich aber rechtfertigen, daß alle für die Pension eingezahlten Beiträge verloren sein sollten, wenn der Künstler vor der Zehnjahrefrist seinen Vertrag löste. Diese etwas drakonische Maßregel wurde auch bald abgeschafft. Nicht selten wurde sie jedoch ersetzt durch einen Schachzug, der nicht gerade zu den Zügen der Hochherzigkeit gehörte. Der

Theaterleiter benutzte leichte Ursachen, um sie zu schwerwiegenden gegen seinen Künstler zu machen, und es fiel ihm nicht selten gerade erst vor Ablauf der Zehnjahrefrist ein, seinen Künstler zu kündigen. Der Künstler hatte vielleicht mit Zähneknirschen ausgehalten, um der Altersversorgung nicht verlustig zu gehen. Nun entglitt ihm die Erfüllung seines Wunsches kurz vor dem Augenblicke, da er das Ende seiner Angst und Ungeduld erwartete.

Ein strenger Patriarchengeist fand solche Schicksale gerecht. Ein milderer Menschengeist wollte derartige Härte verhindern, und er bestimmte, daß der Scheidende auch von der neuen Arbeitsstätte aus seine Beiträge weiter zahlen könne. 1871 regierte noch vorwiegend der Patriarchengeist.

Während man aber für wichtige Dinge des Theaterwesens 1871 die Einheitlichkeit verlangte, kam man nicht auf den Gedanken, daß auch eine einheitliche Alters- und Versorgungskasse alle schon vorhandenen besonderen Theaterkassen in sich aufnehmen und sie zu einem Gesamtunternehmen verschmelzen könnte, an dem alle deutschen Theater und dementsprechend auch alle deutschen Bühnenangehörigen beteiligt wären. Solcher Plan ist noch nicht erfüllt bis auf den heutigen Tag. Er ist bisher nur der Entwurf weniger weitsehender Männer, die das an allen deutschen Theatern angesammelte Millionenkapital zusammen mit dem Vermögen der genossenschaftlichen Pensionskasse für eine allgemeine deutsche Wohlfahrtskasse der Bühnenangehörigen gebrauchen möchten.

Die gewöhnlichen Versicherungsanstalten kennen bis heute nicht die eigentümliche Gefahr, die einen Schauspieler in der Ausübung seines Berufs bedroht, das sog. Berufsrisiko. Die gewöhnlichen Versicherungen versichern das Alter, sie geben aber keine Rente, wenn der Bühnenangehörige vor dem pensionsfähigen Alter in seinem beruflichen Sondergebiete arbeitsunfähig wird. Und dieser Fall tritt häufiger ein, als man durchschnittlich annimmt. Während die allgemeine Lebensdauer der Bühnenangehörigen im Vergleich zur Lebenszeit anderer Menschen hervorragend lang ist, während Bühnenkünstler, gleich den Angehörigen schonender und ruhiger Berufe, durchschnittlich ein hohes Alter erreichen, ist bei ihnen das Berufsrisiko sehr stark. Die Versicherungsstatistiker haben berechnet, daß bei männlichen und weiblichen Bühnenangehörigen diese besondere

Berufsinvalidität bedenklich früh eintritt. Die Schauspielerpensionsanstalt will nun diese früh eintretende Arbeitsschwächung dem Künstler durch eine schon früh eintretende Rentenzahlung erträglicher machen. Im Jahre 1871 schon war diese Absicht der wichtigste Punkt aller Beratungen und Entwürfe. Der Verwaltungsrat der „Perseverantia" hatte den Bühnenangehörigen geraten, sie sollten sich den schon vorhandenen, rein geschäftlich rechnenden Versicherungsgesellschaften anschließen. Das war ein feierlich verkündeter, aber kein sachverständig begründeter Rat. Nehmen private und staatliche Versicherungen als pensionsfähiges Alter das fünfundsechzigste oder sechzigste Lebensjahr an, so ging man bei den Bühnenangehörigen nach einigem Zögern bald auf das fünfundfünfzigste Lebensjahr hinunter und gewährte zu der Altersrente noch den sog. Invaliditätszuschuß. Das bedeutete alles für den Bühnenkünstler einen großen Vorteil. Er brauchte sich nicht mehr über die Bühne zu schleppen, wenn seine ästhetischen Mittel schon versagten. Er konnte, wenn es eben nötig war, noch in einigem Glanze von der Bühne abtreten. Seinem Gemüte blieb jener Trost nicht versagt, der gerade der eigentümlichen Veranlagung des Schauspielers vonnöten ist. Die Genossenschaftskasse wollte dem Bühnenkünstler ein ruhigeres Alter sichern, als eine andere Versicherungsanstalt es gekonnt hätte. Und darum brauchte sie nicht etwa als überflüssig neben den großen und reichen Unternehmungen ähnlicher Art ihr Dasein hinzufristen. Das begriffen die deutschen Bühnenkünstler schon sehr früh.

Die 1871 beschlossene Pensionsanstalt begann am 1. April 1872 ihre Tätigkeit. Das heißt, sie begann sich aufzubauen. Sie begann, Mitglieder zu werben und Beiträge zu sammeln, damit es ihr nach zehnjähriger Sammelzeit, der sog. Karenzfrist, möglich sei, aus den Erträgnissen des aufgesammelten Vermögens die ersten Pensionen zu bezahlen. Wer Pension beziehen wollte, mußte ursprünglich das sechzigste Lebensjahr, später das fünfundfünfzigste erreicht haben und zehn Jahre wenigstens Kassenmitglied gewesen sein. Nach den Beiträgen wurden vier Stufen der Pensionssummen geschaffen. 450 Mark betrug die geringste Jahrespension, 1800 Mark die höchste. Das war der Urzustand, der später in sehr bewegten und schwierigen Verhandlungen abgeändert wurde. Wege wurden gefunden, die eine Erhöhung der Jahrespension bis zu 4000 Mark zuließen.



Vestibül der Dresdener Staatsoper



Das Münchener Residenztheater

Das Wiener Burgtheater



Das Frankfurter Opernhaus

Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth



Das Mannheimer Staatstheater



Das Große Haus des Stuttgarter Staatstheaters

Das Alte Theater in Leipzig

Wenn heute alle diese Sätze nur einen Bruchteil dessen liefern, was ein pensionierter Künstler zu seinem Leben braucht, so ist dieser Übelstand auf Zeitverhältnisse zurückzuführen, die jedermann kennt und als schmerzlich empfindet. Jahrzehntelang war die Pension ein kräftiger Zuschuß zum Leben alter Leute. Denn man bedenke, daß andere Versicherungen an Hof- und Staatstheatern, Ersparnisse und ähnliche Quellen der Versorgung nicht selten dem pensionierten Künstler zugänglich waren. Wichtig blieb nur, daß er gegen die besondere und beträchtliche Berufsgefahr einigermaßen geschützt wurde; und die Berücksichtigung dieses außergewöhnlichen Berufsrisikos achtete die Genossenschaftskasse in weitem Umfange. Wer nur fünf Jahre lang gehindert wurde, innerhalb seiner besonderen Fachtätigkeit zu arbeiten, etwa als Tenor, als Altistin, als Pistonbläser, der durfte Anspruch auf Pension erheben. Die Alterspensionskasse wurde also auch ausgebaut zu einer Invaliditätskasse. Diese Verbindung gewährte den Bühnenkünstlern von Anfang an die Aussicht, im Falle der Arbeitsbeschränkung nicht gleich der vollständigen Hilflosigkeit und dem öffentlichen Mitleid anheimzufallen.

Am 30. Mai 1879 erhielt die Pensionskasse staatliche Genehmigung und die Rechte einer juristischen Person. Da von 1870 bis 1879 gute Theatergeschäfte gemacht wurden, so griffen Theaterunternehmer und Theaterangestellte zunächst mit Bereitwilligkeit in die Tasche. Die Direktoren bewilligten die Sondervorstellungen, deren Ertrag der Genossenschaftskasse zunutze kommen sollte, ohne Schwierigkeit. Es herrschte eine gewisse Begeisterung für das soziale Werk. Im Jahre 1872 wurden die ersten 10000 Taler fast feierlich besungen, die dem „Mimen das Greisenhaar nicht länger als Schreckgespenst erscheinen lassen“. Im Jahre 1877 war die erste Million erreicht oder die Freude, für jeden Tag über 150 Mark Zinsen zu verfügen. Trotzdem fehlten die Kämpfe und Zerwürfnisse nicht.

Eines Tages forderten die Nürnberger, daß man ihnen alle geleisteten Beiträge mit Zins- und Zinseszinsen zurückzahle. Sie hatten kein Vertrauen in das Unternehmen. Das Vermögen der Pensionsanstalt betrug am 30. September 1879 trotzdem schon 1659951,59 M. Als fünfundzwanzig Jahre seit der Gründung verflossen waren, hatte man schon mehr als zwei Millionen für Pensionen und Renten ausgezahlt. 1896 wurde in der Festnummer der deutschen „Bühnen-

genossenschaft", der Zeitschrift des Verbandes, zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der Kasse die geschäftliche und moralische Bilanz gezogen. Es sollte die Arbeit der „Bühnengenossenschaft" sein, „den Sinn für gemeinsame Standesinteressen, die Begeisterung für das Ideale, das Gefühl für Recht und Gerechtigkeit" zu vermehren. „In diesem Geiste ist die Genossenschaft geboren, in diesem Geist wird sie fortleben." So hieß es 1896.

Sie lebte rüstig weiter. Im Januar 1905 wurde die zweitausendste Pensionierung verzeichnet. In den vier Jahren, die das Wirken der Pensionskasse umgrenzen, kamen zehn Millionen zur Auszahlung. Die Pensionäre lebten, wie schon berichtet wurde, besonders lange. Die Berufsinvalidität trat aber verhältnismäßig früh ein.

Die Versicherungsstatistiker sahen in diesem Zustand nicht selten eine Gefahr für den Bestand des ganzen Unternehmens. Professor Heym, ein hervorragender Sachverständiger auf dem Gebiete der Versicherungsmathematik, hatte für seine Sterblichkeitstafeln Erfahrungen zugrunde gelegt, die von 1776 bis 1882 liefen. Es wurde bald entdeckt, daß die Pensionäre der Genossenschaft langsamer fortstarben, als die Heymschen Sterbetafeln vermuten ließen. Verwunderlich war das nicht. Denn es ist eine Erfahrung des Beobachters der Volksbewegungen, daß in der letzten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und in den ersten vierzehn Jahren unseres Jahrhunderts die Lebensdauer des deutschen Volkes sich im allgemeinen im Gegensatz zu früheren Zeiten verlängerte. Die Schauspieler nahmen an diesem Glückszustand, der für die Finanzen der Genossenschaftskasse eine stärkere Belastung bedeutete, hervorragenden Anteil. Lehrreich ist bei diesen Betrachtungen, was Rudolf Neumann, heute der Versicherungsstatistiker der Genossenschaft, feststellt. Während er die Berufsinvalidität der Künstlerinnen als sehr früh eintretend berechnet, möchte er die besonders lange, allgemeine Lebensdauer der Bühnenangehörigen beiderlei Geschlechts erklären. Er meint, und das scheint beinahe wie eine Abwehr gegen oberflächliche Auslegung und Verleumdung, daß der Bühnenangehörige im allgemeinen gesetzter, regelmäßiger und ruhiger, kurz bürgerlicher lebe als der Durchschnitt der übrigen Menschen. Der Bühnenangehörige habe weder Zeit noch Mittel, um Gesundheit und Lebensdauer außergewöhnlich abzunutzen. Einige romantische Ausnahmen bestätigten nur die Regel. Daher

bei Männern und Frauen des Theaters jene Langlebigkeit, die sprichwörtlich geworden ist für die Pastoren und deren Geistesbrüder, die Muster eines schönen, schonenden, wohlerhaltenden Lebenswandels sind. Daher war es bald auch notwendig, die Heymschen Sterbetafeln abzuschaffen und sie zu ersetzen durch jene, die seit 1896 als einheitliche Wegweiser von den dreiundzwanzig bedeutendsten deutschen Versicherungsanstalten angenommen worden sind.

Am 1. Januar 1913 begann die Reichsversicherungsanstalt für Privatangestellte ihre Wirksamkeit. Zu den Versicherungspflichtigen und Versicherungsberechtigten gehörten auch die Bühnenangehörigen. Das Reichsversicherungsgesetz kannte aber auch keine Berufsinvalidität im Sinne der genossenschaftlichen Pensionskassensatzung. In der Begründung des Gesetzes wird dieser Standpunkt der Reichsanstalt aus allgemein wirtschaftlichen Ursachen verteidigt. Es wird nämlich angenommen, daß eine in ihrer Berufskraft geschädigte Person noch mancherlei wirtschaftlich benutzbare Arbeit leisten kann und darum auch leisten muß. Ein Regierungsvertreter erklärte vor dem Parlament: „Der Entwurf gehe davon aus, daß sich jeder Versicherte jede nach dem Entwurf versicherungspflichtige Beschäftigung anbieten lassen müsse." Wer also kein Heldentenor oder keine Altistin oder kein jugendlicher Komiker mehr sein konnte, der mußte nach dem Wortlaut des Reichsgesetzes irgendeine andere Arbeit als Schreiber, Verkäufer oder Briefträger suchen. Man würde gar nicht erörtern, ob das Reichsgesetz zu strenge und zu unerbittlich verführe. Demgegenüber sicherte die Pensionskasse der Genossenschaft dem invaliden Schauspieler eine Zukunft, die viel heller aussah, und die viel eher dem Geschmacke des vom Leben enttäuschten Künstlers entsprach. Das Reichsgesetz, das mechanisch ein Umlernen von dem Künstler verlangte, mußte aus seinen Berechnungen jedes feinere Element fernhalten.

So wurde ausgebaut, was man 1871 in Weimar beschloß und begann. Die Ereignisse mögen ergänzt werden durch Tatsachen späterer Zeit, die aber innig mit den ersten Weimarer Plänen zusammenhängen. Die Vertreterversammlung von 1874 beschloß die Einrichtung einer Witwen- und Waisenkasse. Das Pensionswerk sollte also erweitert und auch auf die leiblichen Verwandten der Bühnenangehörigen ausgedehnt werden. § 1: „Die Witwen- und Waisenpensions-

anstalt der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger hat den Zweck, hinterlassenen Witwen und Waisen von Mitgliedern der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger eine Pension zu gewähren."*) Witwen sollen bis zu ihrem Tode und Waisen bis zu ihrem achtzehnten Lebensjahre Jahrespensionen bis zu eintausend Mark erhalten.

Als 1874 die Witwenkasse gegründet wurde, ergab eine Umfrage, daß von hundert Künstlerwitwen fünfundachtzig irgendwie der öffentlichen Wohltätigkeit zur Last fielen und also bettelarm waren. Und darum hatten die Gründer das Gefühl, daß sie der „menschlichen Gesellschaft wieder einen beträchtlichen Schritt näher rückten". Sie sprachen, als wenn sie bisher außerhalb dieser Gesellschaft gestanden hätten.

Die Witwen- und Waisenkasse wurde 1889 ergänzt durch die Sterbekasse, die den Hinterbliebenen eines Mitglieds ein einmal fälliges Unterstützungsgeld von sechshundert Mark gewährte. Alle diese Wohlfahrtsanstalten erhielten nach und nach staatliche Anerkennung. Der Mittelpunkt der Verwaltung wurde Berlin, wo die Genossenschaft bald in der Charlottenstraße 86 ein eigenes Haus erwarb.

Nicht nur Idealismus arbeitete an alle dem, sondern auch Kampfstimmung und sogar Mißtrauen. Anfangs stellten sich einige Schauspieler krank, um zu sehen, ob sie von einem angesammelten Vermögen zur Unterstützung Kranker Hilfe empfangen würden. Es wurden Vertrauensmänner mit Rednergabe bei den einzelnen Ortsgruppen des Reiches zur Werbung herumgeschickt. Es mußte den Künstlern, die keine hervorragenden Rechenmeistergaben besaßen, dargelegt werden, daß jeder Überschuß der Wohlfahrtskassen nur zur Festigung ihrer eigenen sozialen Stellung und nicht, wie bei Privatgesellschaften, auch noch zur Bereicherung einiger Persönlichkeiten gebraucht werde.

---

*) Statut von 1874.

Das Schiedsgericht.

Was die deutschen Bühnenangehörigen 1871 in Weimar verlangten, sollte die Erfüllung mannigfacher Sehnsucht bringen. Nur die Forderung der Pensionskasse wurde sogleich verwirklicht. In dieser Frage konnten die Schauspieler aus eigener Kraft handeln. Bei diesem Werke brauchten sie die Gnade der Direktoren nicht, und daher das schnelle Gelingen. Alle übrigen Rechte, deren wichtigster Inhalt vorläufig erklärt worden ist, mußten in schwerem Kampfe erworben werden.

Der Kampf hat fünfzig Jahre gedauert. Er ist heute noch nicht beendet.

Die Bühnenleiter, die sich trotz ihrer wirtschaftlichen Überlegenheit gegen den schwächeren Bühnenangehörigen zusammengetan hatten, wollten 1871 freiwillig nichts von ihrer Macht aufgeben. Unter den Künstlern kam daher der Gedanke auf, Standesfragen, die Arbeitgeber und Arbeitnehmer trennen würden, durch ein Schiedsgericht zu schlichten. Das Einfachste wäre gewesen, daß sich beide Parteien zusammentaten, um auf der Grundlage der Gleichberechtigung die Schiedsrichter zu wählen. Der Bühnenverein aber, der nicht Gleichberechtigung, sondern Unbeschränktheit seiner Vollmachten anstrebte, wollte es anders. Der Bühnenverein besaß schon ein Schiedsgericht, das die Streitfälle zwischen den Direktoren zu schlichten pflegte. Er gab einfach seine Absicht kund, dieses schon vorhandene Gericht auch für solche Fälle sprechen zu lassen, die den Direktor und den Bühnenangehörigen gemeinsam angingen. Solche Erklärung war ein Akt patriarchalischer Willkür. Dabei blieb es ganz gleichgültig, ob diese Willkür zum Bösen oder zum Guten gebraucht wurde. Sicher ist, daß sich der Bühnenverein von vorn-

herrn als einen souveränen Schirmherrn der deutschen Bühnenangehörigen fühlte. Die leitenden Männer kamen nicht auf den Gedanken, daß sie irgendwelches Freiheitsgefühl beleidigen könnten, da sie den Willen kundgaben, ihr Schiedsgericht ohne Befragung der Künstler, aber für die Angelegenheiten der Künstler auch sprechen zu lassen. Der Schiedsgerichtsordnung sollte ohne weiteres jeder Bühnenangehörige unterworfen sein, der in seinem Engagementsvertrag die Spruchkraft des Schiedsgerichtes anerkannte.

Also war die freie Beweglichkeit des Künstlers doch geachtet? Äußerlich und dem Buchstaben nach wohl. Aber es wäre für einen gewöhnlichen, nicht genialen und nur Arbeit suchenden Künstler mehr als schwierig gewesen, den Schiedsgerichtsparagraphen aus seinem Vertrage zu streichen. Der Brotherr hätte ihn sogleich als einen unsicheren Kantonisten verdächtigt.

Als 1873 das Schiedsgericht des Bühnenvereins zum Richter über die deutschen Schauspieler eingesetzt wurde, war die Sachlage so, daß „zur Zuständigkeit des Schiedsgerichts gehörten alle Streitigkeiten zwischen Vereinsmitgliedern untereinander und solche zwischen ihnen und ihrem Bühnenpersonal, insofern sie aus den Anstellungs- und Engagementsverträgen hervorgehen oder sich in einer rechtlich erheblichen Weise darauf beziehen".*) Schiedsgericht hieß diese Spruchbehörde, aber sie verdiente ihren Namen nicht. Die wichtigste Voraussetzung, daß beide Parteien bei gleichberechtigten Richtern ihr Recht fänden, war nicht erfüllt. Als nebensächlich konnte es gelten, daß sogar in der Reihenfolge der Abstimmung eine Rangunterordnung bestimmt wurde. Es urteilte nämlich zuerst der Direktor und nach ihm der Bühnenangehörige. Hauptsächlich war es aber, daß die Zusammensetzung des Schiedsgerichts jedem Grundsatze der Billigkeit widersprach. Der Bühnenverein hatte nämlich angeordnet, daß die Spruchbehörde aus drei Direktoren und aus zwei Bühnenangehörigen gebildet werde. Das hatte der wirtschaftlich Stärkere gegen den wirtschaftlich Schwächeren angeordnet. Mit den schönen und väterlichen Worten, die der Weimarer Intendant an die Vertreter von 1871 gerichtet hatte, stand eine derartige Haltung im argen Widerspruch. Aber die Künstler dachten keineswegs an Revolution.

*) S. Falisch und Leander: Die Rechtsprechung des deutschen Bühnenschiedsgerichts.

Sie waren geduldig. Sie wußten, daß sie nur im langsamen Schritt vorwärts kommen würden. In eine der Schauspielerversammlungen trat Botho von Hülsen, der Generalintendant des Kaisers. Alle geschäftlichen Beratungen wurden sogleich unterbrochen. Die Vertrauensmänner der deutschen Künstlerschaft erhoben sich von ihren Sitzen. Der Generalintendant sprach. Er warf den aufmerksam und ergeben Zuhorchenden vor, daß er sie der „Lässigkeit und des Mißtrauens" gegenüber den leutseligen Absichten des Bühnenvereins bezichtigen müsse. Possart, der Vorsitzende der Versammlung, der die Antwort gab, betonte mit Diplomatie, aber auch mit Demut: „Wir haben nie beabsichtigt, gegen unsere Vorgesetzten, Direktoren und Intendanten, wir, die Arbeitnehmer gegen die Arbeitgeber, Front zu machen!"

Der Reichstagsabgeordnete von Guerber nannte in dieser Zeit die Schauspieler „Ritter der Kunst mit defektem Schuhwerk und schlechten Finanzen". Der erste Präsident der Genossenschaft gebrauchte zur Entgegnung ein Wort, das mit einem großen L anfing und mit einem kleinen E endigte. Einmütig protestierte die Delegiertenversammlung dagegen, so als „Paria" behandelt zu werden.

Aber es blieb bei dem Protest mit milder Rede. Die deutschen Schauspieler zögerten noch, in der Frage des Schiedsgerichts ausschließlich für ihr eigenes Wohl einzutreten. Ein Antrag Dr. Krückls, dem Schiedsgerichte des Bühnenvereins ein selbständiges Schiedsgericht der Genossenschaft entgegenzustellen, wurde nur lau aufgenommen und schließlich vertagt. Dagegen beschloß die Genossenschaft, den Bühnenverein zu ersuchen, es möchten alle Vereinsbühnen die Schiedsgerichtsordnung als allgemein verbindlich anerkennen. Jeder Bühnenangehörige, der einer Vereinsbühne angeschlossen sei, sollte sich diesem Schiedsgericht fügen.

Der Bühnenverein nahm dieses Entgegenkommen natürlich mit Freude an. Er pochte aber sofort auf seine Herrenrechte, als die Künstler anstatt der scheinbaren Gleichberechtigung wirkliche verlangten. Die Vertreter der Genossenschaft forderten 1893, daß die Besetzung des Schiedsgerichts nicht mehr drei Direktoren und zwei Bühnenangestellten zukomme. Drei zu drei wäre die gerechte und vernünftige Einteilung.

Der Bühnenverein antwortete mit einem glatten Nein. Er gab

sich keinerlei Mühe zu Verhandlungen. Seine Absicht zielte allein auf eine Zersprengung der Genossenschaft. Er benutzte das Zerwürfnis, um seine Macht noch zu stärken. Und er setzte alles daran, um das Wahlrecht der Genossenschaft für das Schiedsgericht ganz und gar zu beseitigen.

Man wollte die unbequeme Tätigkeit der Genossenschaft einfach lahm legen und erfand das sog. Matrikelschiedsgericht. Die geringe und in ihrer Zweideutigkeit schon enthüllte Freiheit, daß der Gerichtsbarkeit des Bühnenvereins nur unterstellt werde, wer sich in die Schiedsgerichtsmatrikel eintrug, war schon früher zugebilligt worden. Jetzt sollte nur den Schiedsrichter wählen und zum Schiedsrichter gewählt werden, wer in der Matrikel stand. Der alte Brauch, daß die Vertreterversammlung der Genossenschaft die Schiedsrichter erwählte, sollte aufgehoben sein. Der Bühnenverein rechnete damit, daß er die Wähler aus der Matrikel leichter in der Hand halte als die unter sich vereinigten Genossenschafter.

Das alles wurde verbrämt durch salbungsvolle Worte und Verheißungen ohne Ziel. Man versprach der Genossenschaft, daß man sie später wieder einmal unmittelbar an den Wahlen beteiligen würde. Vorläufig aber war es gelungen, sie ganz auszuschalten.

Graf Hochberg, Vorsitzender des Bühnenvereins, erließ im Oktober 1895 eine provisorische Schiedsgerichtsordnung, die jede Mitwirkung der Genossenschaft unterband. Genannt sei nur eine Bestimmung, um den ganzen Geist zu bezeichnen: Wer Berufung einlegen wollte, konnte es nur bei den Direktoren tun, nicht aber bei einer gemischten Spruchbehörde, wie es sich gebührt hätte. Hartnäckig wurde gerungen. Der Bühnenverein ließ sich von seinen Machtmitteln wenig entreißen. Er ließ sich von seinem Machtwillen noch weniger bekehren. Man gestattete der Genossenschaft, für die Liste der Matrikelrichter Personalvorschläge zu machen. Die vorgeschlagenen Personen durften vom Bühnenverein aber abgelehnt werden, ohne daß viel Federlesens gemacht wurde. Die Oberbehörde sagte nein, und der Verband der Untergebenen hatte sich zu fügen. Nicht Rangordnung herrschte, sondern Rangunterordnung. Das war immer noch Leitmotiv für das Zusammenarbeiten der beiden Gruppen.

Das Fach.

Da folgte der große Bruch zwischen Bühnenverein und Bühnengenossenschaft, von dem später zu berichten ist.

1871 und in den folgenden Jahren versuchten es manche Redner der Vertreterversammlungen, die Schärfe des großen politischen und sozialen Kampfes auch in die Verhandlungen der Genossenschaft hineinzutragen. Es gelang nicht. Man huldigte in allem noch der mittelständischen Auffassung und einem Freisinn, der von der vernünftigen und nicht erzwungenen Einsicht der Direktoren erwartete, daß eines Tages doch die Weitherzigkeit zum Schaden des ausbeutenden Eigennutzes siegen werde. Nach Parteigruppen von links und rechts wollten sich die Vertreter des Schauspielerparlamentes 1876 zusammensetzen. Gerade Dr. Krückl, dem man ein lebhaft entwickeltes Bürgergefühl nicht absprechen konnte, wandte sich aber dagegen, daß man im Schauspielerparlament auch nur dem Äußeren nach die Bräuche des politischen Lebens nachahme.

Trotzdem zeigten viele Direktoren noch immer keine Lust, mit der Genossenschaft als einem gleichberechtigten Verein zu verkehren. Man sah in den Genossenschaftern lästige Verschwörer bis in den Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts hinein. Es waren nicht etwa Theaterleiter ohne Bedeutung, die den gewählten Vertretern der Künstler den Reiseurlaub zu den Jahresversammlungen verweigerten. Es waren auch Männer von der Bedeutung eines Dingelstedt, der einstmals in politischen und wirtschaftlichen Dingen einem durchaus aufständischen Radikalismus gehuldigt hatte. 1876 regierte Dingelstedt am Wiener Hofburgtheater. Er verweigerte seinen Künstlern

den Reiseurlaub für die Vertreterversammlung. Die Genossenschafter protestierten einstimmig.

In fünf Jahren war der Verein gewachsen. Er zählte jetzt 5315 Mitglieder. Das war beinahe die Hälfte aller Menschen, die überhaupt in deutschen Theatern tätig waren. Und man wollte von vornherein nicht im politischen Deutschland stehenbleiben: Man beriet stets auch für das kulturelle Deutschland. Die österreichischen Schauspieler sollten schon nach den Anträgen von 1871 in die Genossenschaft aufgenommen werden.

Gleich zu Anfang des genossenschaftlichen Lebens beantragte Barnay, daß man für eine allgemeine deutsche Schauspielerakademie arbeite. Diese Sehnsucht nach der Akademie war nicht neu. Und Barnay, der sich sein Künstlerleben aus eigener Kraft aufgebaut hatte, ging bei seinen Plänen von dem Gedanken aus, daß die künstlerische und bürgerliche Achtung des Schauspielerstandes sich heben würde, wenn alle Fragen von kultureller Bedeutung der Willkür enthoben und nach Grundsätzen der Gemeinsamkeit allein gelöst würden. Temperament fehlte diesem Manne keineswegs. Er wünschte aber gerade eine Zügelung des Künstlertemperamentes, wenn der einzelne Schauspieler in Gefahr verfiel, von jenen Trieben fortgerissen zu werden, die seine Kunst und seine bürgerliche Würdigkeit zerstören könnten.

1871 durfte nicht geleugnet werden, daß neben den hochgebildeten, geistigen Führern des Standes eine große Masse der halbgebildeten und bildungslosen Komödianten dahinlebte. Ein Nürnberger Theateralmanach von 1801 schrieb: „Wir wollen und gebieten, daß jeder Mann von Kopf und Verstand, der einen Beruf in sich fühlt, Schauspieler zu werden, kein Hindernis finden soll, diesem Beruf zu entsprechen, sobald er einer niedergesetzten Kommission alle Beweise seiner natürlichen Begabung und Anlagen zur Verrichtung dieses Standes abgelegt hat."

Das war es, was auch Barnay wünschte. Sachverständige überall! Sachverständige, wie Ekhof sie gewünscht, eine Schule der Künstler, wie Immermann sie achtzig Jahre später mit allzu hastiger Überschwenglichkeit erzaubert hatte. 1753 begannen die Bemühungen Ekhofs um eine Akademie. Sie begannen in der winzigen mecklenburgischen Stadt Schwerin. Sie konnten keinen lauten Widerhall

finden. Sie waren trotzdem das Ideal eines ehrlichen, sehr vernünftigen Mannes, der unendlich schwer zu ringen hatte, um in ganz kleinen und gedrückten Verhältnissen geistig fruchtbar zu bleiben. Man wirkte und befeuerte sich im allerengsten Kreise, überwacht von der absolutistisch hochmütigen Hofgesellschaft eines zwergenhaften Herzogtums. Man spielte mit Begriffen und Hoffnungen weitschweifender Menschlichkeit und mußte sich mit Ernüchterung gestehen, daß man doch nur über einen sehr engen Spielraum verfügte. Ekhofs Akademieplan, der auch der Plan des genialen Vernünftlers Lessing war, verkümmerte. Er lebte sechs Jahre später in der umfassenden Weltlichkeit von Paris wieder auf, wo Henri Le Kain für seine Schauspielerakademie eintrat. Sehr verwandt waren Ekhof und Le Kain im rein Menschlichen und auch im Künstlerischen. Hang zur Bürgertugend und zu einem gesetzten Dasein war ihnen angeboren. Ehe sie zur Reife ihrer Kunst gelangten, mußten sie unüberwindbar scheinende Schwierigkeiten einer körperlichen Unzulänglichkeit besiegen. Aber der Wille spornte die beiden Männer gleichmäßig als mächtigster Trieb. Hartnäckigkeit zeigten sie an entscheidenden Punkten ihres bürgerlichen und künstlerischen Daseins. Das fröhliche und leicht flammende Genie war nicht ihre Gabe. Ganz unbestimmt sagt Le Kain, wer an seiner Akademie lehren sollte: „Leute von Ansehnlichkeit, gefälligen Umgangsformen und vorteilhafter Gestalt." Die Königliche Schauspielschule Ludwigs XV. erfüllte diese Forderungen. Frankreich hat heute noch eine Akademie der Schauspielkunst, wie sie Ekhof und Le Kain erträumt hatten und Barnay auch. Die Zöglinge der Le Kainschen Akademie sollten verpflichtet sein, sich nur für ihr bestimmtes und abgegrenztes Schauspielerfach zu verdingen. Wer erzogen worden war zum Helden, zum Rüpel, zur gefühlvollen Liebhaberin, zum Hagestolzen oder zur komischen Alten, der durfte nur dieses „Fach" spielen. Vernachlässigte ein Künstler dieses Gebot, dann sollte die Akademie sein Zeugnis zurücknehmen und zerreißen. Gleiche Strafe träfe den Künstler, der sich in Schuldenmachen, Erregung öffentlichen Ärgernisses und Ausschweifung erniedrigte.*)

Diese Frage vom Fach des Schauspielers wurde sofort zum ersten Streitpunkt der Genossenschaft und des Bühnenvereins. Sie blieb

*) S. Olivier: Henri Le Kain S. 181 ff.

nicht eine Frage, die nur die französischen Akademiker beschäftigte. Sie war von weiter und praktischer Bedeutung.

Denn die Schauspieler, die schon zu Anfang der siebziger Jahre verlangten, daß in ihren Kontrakten die sogenannte Fachbezeichnung festgelegt und auch geachtet werde, forderten hiermit Achtung ihres persönlichen künstlerischen Wertes, aber auch über dieses schwer wägbare und allzu unsichere ästhetische Moment hinaus Achtung ihrer irdischen Existenzkraft. Dem Ideale nach soll der Schauspieler ein unendlich mannigfaches, stets verwandelbares Wesen sein. Heut Harlekin, morgen König. Die Komödianten des achtzehnten Jahrhunderts waren oft wirklich alles das zusammen. Friedrich Ludwig Schröder war ein unendlich geschickter Tänzer und Springer. Seine Zirkuskunst hinderte ihn nicht, ein großer Tragöde zu werden. Die Mitglieder der Schauspielerfamilien des achtzehnten Jahrhunderts, Männer und Frauen, die Schönemanns, die Unzelmanns, die Spiegelbergs, die Christs, spielten in Opern und Schauspielen durcheinander, bald Heiteres, bald Ernstes. Die meisten beherrschten zugleich die Gesangskunst, die Tanzkunst, die Kunst des dramatischen Sprechens. Es hatte sich da eine Urbegabung der Familien in den buntesten Abwandlungen und Verstärkungen weiter entwickelt. Hier war die Urbegabung oft gesteigert worden. Sie schien in einzelnen Familien festgewurzelt wie ein unveräußerlicher Familienbesitz.

Aber die Künstler des Durchschnitts hatten nur die Flamme der Begeisterung, nicht die geniale Vielfältigkeit. Sie konnten innerhalb der Grenzen ihres Temperaments Anständiges leisten. Die Kraft der unendlichen Verwandlung war ihnen nicht geworden. Der Schauspieler des Durchschnitts war gebunden an sein Fach. In seinem Fache allein war er tüchtig.

Wenn die Schauspieler von 1871 die Forderung der alten Akademiker wiederholten, so forderten sie als Vertreter des Durchschnitts. Die Ästhetik des Genies beherrscht vielleicht das Festliche des Theaters. Der Alltag des Theaters muß mit Hilfe der Fachschauspieler geregelt werden. Solche Notwendigkeit hat etwas sehr Nüchternes. Solche Notwendigkeit ist aber nicht zu umgehen.

Die Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen, die keine Genossenschaft der Genies, sondern ein Bund aller nützlichen Theater-

kräfte sein wollte, auch der bescheidensten und kleinsten, erkannte, durch anderthalb Jahrhunderte der Erfahrung belehrt, ihre Pflicht. Sie forderte das Recht des Schauspielers auf sein Fach.

Goethe und auch Richard Wagner hatten in Künstlern, die nur in den Grenzen ihres Temperamentes spielen konnten, bloße Dilettanten gesehen. Wagner bekannte sich zu den Verächtern eines derartigen Dilettantentums. Da er vermeinte, die Begeisterung könne nicht allabendlich in dem Bühnenkünstler aufleuchten und zünden, sah er sogar in dem allabendlichen Auftreten des Bühnenkünstlers so etwas wie eine Prostitution. Und er begegnete sich in diesem Gedanken einigermaßen mit Rousseau, der die Minderwertigkeit des Schauspielers daraus ableiten will, daß der Schauspieler sich für seine Kunst bezahlen läßt.

Das waren alles mehr oder minder gescheite und absonderliche Weisheitssprüche; sie trafen aber die eigentümliche Wirklichkeit des harten Theaterlebens nicht. Durch acht große Grundfächer läßt sich alles umschreiben, was beim Theater an Charakteren möglich ist: Liebhaber, Held, Vater, Intrigant und deren weibliche Gegenspieler: Liebhaberin, Heldin, Mutter, Intrigantin, gemeinhin komische Alte genannt, ohne daß man das Komische bei dieser Bezeichnung allzu scharf betonen möchte. Diese Grundcharaktere, unendlich vervielfältigt von den Bühnendichtern, lassen sich auch unendlich vervielfältigen von den darstellenden Künstlern. Die Möglichkeit von mehr als 300 Fächern ist derart ausgerechnet worden. Das Theater der Vergangenheit kannte zum Beispiel die „alte Betschwester", den „verbrauchten Stutzer", den „Dümmling" als besonderes Fach. Das Theater der Gegenwart kennt als besondere Fächer den „Lebemann", den „Jankee", den „Schieber" usw. Die Theaterpraxis der Vergangenheit verpflichtete mit und ohne Fachbezeichnung. Jemand wurde ausschließlich angestellt für die Rollen der Dümmlinge oder der Könige, oder er übernahm nur ein Schauspieleramt ganz im allgemeinen. Dann diente der Angestellte für alle Beschäftigungen, vom Theaterarbeiter bis zum Zettelträger oder Heldentenor. Das ging in patriarchalischen Zeiten, wo Glück und Unglück, wo Not und Überfluß des Prinzipals gleichbedeutend waren mit Not und Überfluß des Künstlers. Solcher Zustand konnte als romantisch besungen werden. Er durfte aber nicht fortdauern, als das Verhältnis

zwischen Künstler und Theaterunternehmer sich immer mehr zu einem kühlen, rein sachlichen, rein wirtschaftlichen Verhältnis zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer entwickelte.

Jemand verpflichtete sich ohne Einschränkung als Sänger oder Schauspieler. Weigerte er sich nun, eine Rolle zu übernehmen, die seiner erprobten Kunstfähigkeit nicht entsprach, so entschied für den Streitfall das Schiedsgericht des Bühnenvereins. Das Schiedsgericht urteilte aber sehr strenge und kurz, daß nur die allgemeine Bestimmung des Vertrages ausschlaggebend sei. Der Direktor konnte nach den Vertragsabmachungen seinem Künstler alles zumuten: nicht nur einer angesehenen Kraft eine winzige und erniedrigende Rolle oder Statisterie, sondern auch einem Bariton Tenorpartien. Alles ist in der Praxis vorgekommen.

Je unbestimmter das Fach des Künstlers vom Vertrage angegeben war, desto häufiger konnten Direktor und Künstler in Streit geraten. Gewiß, auch der Direktor hatte mit einer vielfältig eitlen Künstlernatur zu rechnen. Wer allabendlich auf der Bühne steht und den Beifall des Parketts erst durchgekostet hat, konnte auf merkwürdige Abwege der Selbstüberschätzung geraten und mit seiner getrübten Selbsterkenntnis einem ehrlichen und weitsichtigen Direktor oft böse Unannehmlichkeiten schaffen. 1871 war man aber sehr hoch gestimmt, und die Künstler im Weimarer Sitzungssaale betrachteten sich sehr kritisch. Sie hatten ja gelobt, all ihre Schwächen abzulegen, und deshalb scheuten sie sich auch nicht, von dem Direktor eine unverschnörkelte Anerkennung ihrer Aufrichtigkeit und Tugend zu verlangen. Sie waren entschlossen, durch Selbsterziehung gegen die eigene Unzulänglichkeit vorzugehen. Sie waren aber auch entschlossen, sich nichts mehr von ihren natürlichen Rechten nehmen zu lassen.

Je enger und genauer in einem Vertrag das Fach des Künstlers umschrieben ist, desto besser sind sein Talent und sein bürgerliches Dasein gegen falsche und eigensüchtige Ausbeutung geschützt. Felisch und Leander, die Chronisten der Schiedsgerichtsbarkeit des Bühnenvereins, haben in ihrer Spruchsammlung den Beweis geführt, daß im allgemeinen der Vertrag ohne Fachbezeichnung den Unternehmern genützt, dem Künstler aber über das Maß des Bekömmlichen hinaus geschadet hat. Die Direktoren wußten das sehr

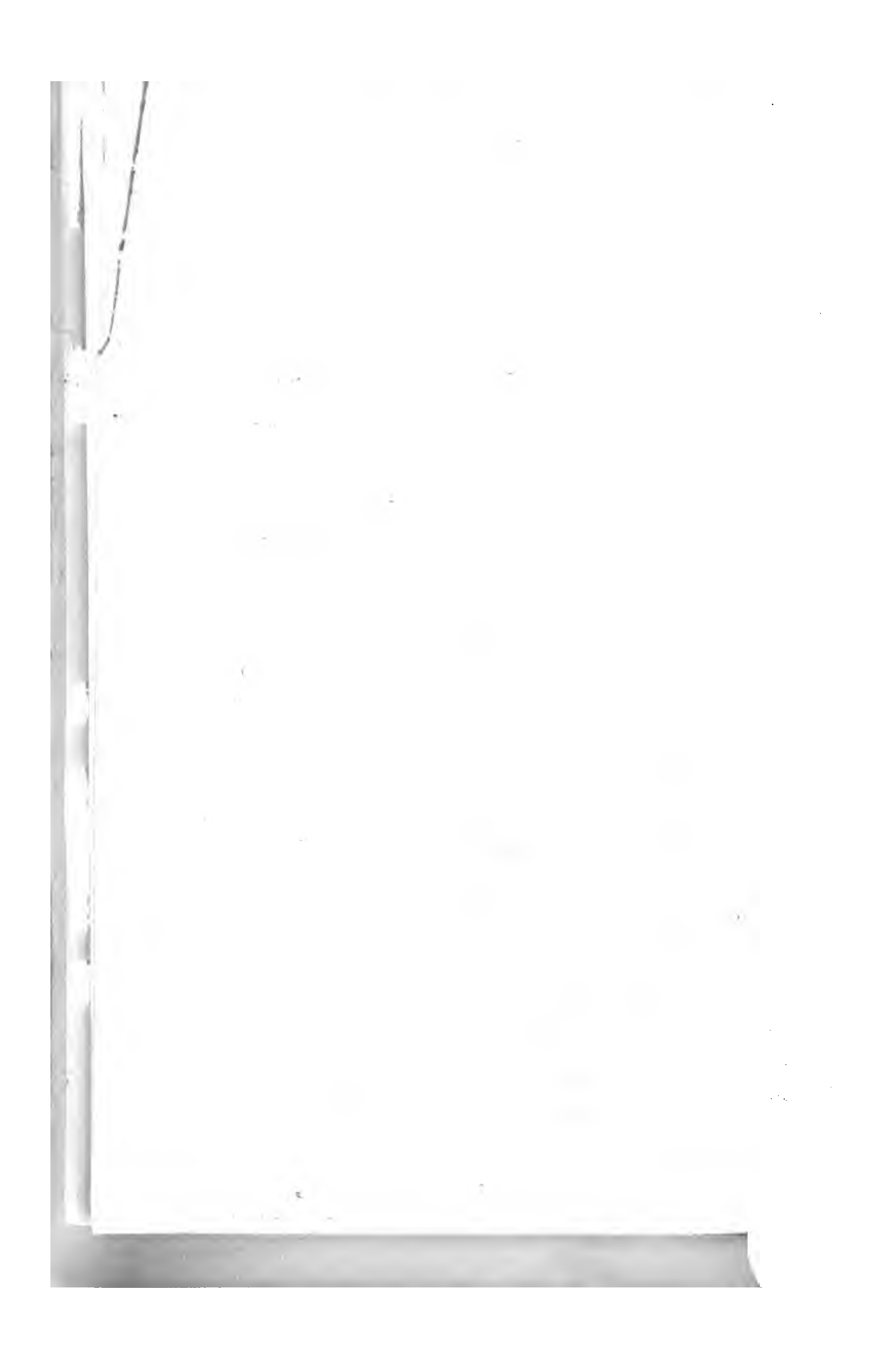
gut, und sie wollten niemals den mit der Fachbezeichnung versehenen Vertrag zubilligen.

Man verhandelte mit ihnen 1876 und 1886 wiederum in dieser Frage. Sie hatten vorläufig in beiden Fällen die Übermacht und erzwangen, daß in den vereinbarten Vertragsformularen der Paragraph über die Fachbezeichnung vollständig ausgeschaltet wurde. Mit einer Niederlage endete noch der Kampf der Bühnenangehörigen um dieses trotz aller ästhetischen Einwände ihnen gebührende Naturrecht.

Die „Saison".

Friedrich Dernburg hat versucht, die Rechtsstellung eines Theaterbetriebes, der zusammengesetzt ist aus Unternehmern und Arbeitnehmern, mit den Begriffsmitteln seiner Wissenschaft auszumessen: Im Staatswesen ist ein Theater eine Stätte des öffentlichen Lebens, die in Gemeinschaft Unternehmer und Bedienstete verwalten. Das Theater entspricht dieser Natur nach etwa einer öffentlichen Verkehrsanstalt, einer Eisenbahn. Man nennt solche Anstalten mit dem rechtstechnischen Ausdruck die quasipublizistischen und deutet mit dem Fremdwort an, daß sie wohl zu den Einrichtungen gehören, für deren ordentliche Tätigkeit der Staat die Verantwortung trägt. Ihr inneres Getriebe müsse aber nach privatrechtlichen Grundsätzen aufgebaut sein. Nun kann man bei Transportanstalten, Eisenbahnen oder Dampfergesellschaften die Pflicht des Betriebes voraussetzen. Hohe Werte des wirtschaftlichen Bürgerlebens werden beschädigt, sobald die Erfüllung dieser Pflicht leidet. Urteilt man oberflächlich, so scheint eine derartige Voraussetzung auf die Theateranstalten nicht zuzutreffen. Es scheint, daß kein wesentlicher Wert des Bürgerdaseins geschädigt wird, wenn die Theater nicht spielen. Das ist ein reiner Nützlichkeitsstandpunkt. Die Psychologen des bürgerlichen Daseins wollten aber stets tiefer gehen. Sie ließen sich durch eine vertiefte Moralansicht zu dem Ausspruche drängen, daß auch dem Theater der Charakter eines Betriebes zum Schutz des öffentlichen Lebens gesichert werden muß.

Während nun Volkswirte und Rechtsgelehrte, die als Berater in staatlichen und städtischen Parlamenten versammelt waren, mit Inbrunst und moralischer Spitzfindigkeit darauf achteten, daß die ungeschriebenen Gesetze zum Schutz der Menschenwürde und die



Prod: in Sen: Bd. 4. 2m Sept: 1775

geschriebenen zur Erhaltung der gemeinnützigen Menschenkraft nicht geschwächt würden, versuchte man vor 1871 kaum, die Rechtsunsicherheit des Theaterwesens zu beseitigen.

1859 riefen die Direktoren selbst, es müsse eine Reform eintreten, „sollte sich nicht alles in Chaos auflösen". 1873 berichtete Barnay von den gemeinsamen Beratungen, die Genossenschaft und Bühnenverein über die Reform des Bühnenvertrages gepflogen hatten. Diese Beratungen wurden von einer Zehnmännerkommission erledigt, und in dieser Kommission saßen, wie es dann später Brauch wurde, fünf Genossenschafter und fünf Mitglieder des Bühnenvereins. Die Genossenschafter wollten durchsetzen, daß die beiden vertragschließenden Parteien jedesmal als gleichberechtigt angesehen würden. Sie konnten ihren Willen nicht erreichen.

Der Künstler verlangte die Erlaubnis, kündigen zu dürfen, wenn das bürgerliche Gesetz seinem Wunsche nicht widersprach. Er wollte die Freiheit haben, sich künstlerisch und wirtschaftlich zu verbessern, wenn sich ihm günstige Gelegenheit bot. Aber nach altem Brauch gehörte er für mehrere Jahre zum Theater, ohne daß er selber eine Entlassung aus seinem Vertrag verlangen konnte. Dagegen behielt sich der Unternehmer mit aller Strenge das Recht vor, den Künstler bei jeder ihm gut erscheinenden Gelegenheit fortzuschicken. Auf drei oder fünf Jahre war dem Künstler das Recht der Freizügigkeit genommen. Der Direktor konnte dagegen seinem Mitglied am Schlusse jeder Spielzeit den Laufpaß geben. Er konnte es am Ende jeder Spielzeit, er konnte es sogar im Laufe der Spielzeit.

Noch weit bis in unser Jahrhundert hinein war als Spielzeit nicht viel mehr als ein halbes Arbeitsjahr zu rechnen. Die „Saison" begann im Herbste, frühestens im September, meistens erst im Oktober, dann spielte man durch bis Palmarum, und hierauf lag die größte Anzahl der deutschen Künstler auf dem Pflaster.

Hatte ein Künstler das Glück, mit einem mehrjährigen Vertrag angestellt zu sein, dann mußte er gewöhnlich eine Schmälerung seiner Einkünfte für die Feierzeit des Sommers zugestehen. Oder er empfing für den Sommer überhaupt keine Entschädigung. Er mußte sein Halbjahreseinkommen für das ganze Jahr gebrauchen oder sich eine Nebenbeschäftigung für die Wartezeit suchen. „Winterdirektoren" bevölkerten die Residenzen und Städte, „Sommerdirektoren" die

Badeorte. Die Sommerdirektoren hatten sich daran gewöhnt, ihren Künstlern würzige Bergluft oder erfrischende Seeluft anzubieten, aber nur geringfügige Gehälter. Dabei war der Winterdirektor häufig ein Mann von äußerster Eigennützigkeit. Er lähmte die Freizügigkeit seines Künstlers nicht nur auf Jahre, um sich selber jederlei Bewegungsfreiheit zu sichern, er legte es auch darauf an, den zu unfreiwilligen Ferien verurteilten Künstler weiter zu knebeln.

In einem Vertrage dieser Zeit heißt es: „N. N. verpflichtet sich, nicht nur für seine Person auf keiner anderen Bühne in X oder der Umgegend aufzutreten, sondern macht sich auch dafür stark, daß dies von keinem seiner Verwandten oder Verschwägerten bis zum vierten Grade geschehe." Der Künstler durfte also während seiner Ferienzeit nicht in der Stadt seiner bisherigen Tätigkeit auftreten. Auch ein bestimmter Umkreis der Stadt war seinem Erwerbsfleiße verschlossen. Und das Verbot traf nicht nur ihn selber, sondern auch seine Familienangehörigen bis ins vierte Glied hinein. Es scheint, daß die bedrohliche Unerbittlichkeit biblischer Himmelstyrannei diesem Vertrage Urbild gewesen ist.

Wer sich gegen solche Abmachungen verging, hatte Konventionalstrafe zu zahlen. 1873 berichtet Barnay ebenfalls, daß in der Zehnmännerkommission nur Strafpflichten zugunsten der Direktoren angenommen wurden. Auch in dieser Frage hatte der Bühnenverein den Grundsatz der Gegenseitigkeit abgelehnt. Das Theaterrecht gilt einseitig nur zum Schaden des Künstlers. Das war der Inhalt der Barnayschen Mitteilung. Und er mußte hinzufügen, wie zahlreiche Direktoren jener Zeit mit Bewußtsein und Geschicklichkeit ein ganzes System aufgebaut hatten, um die Bühnenangehörigen ihrer ausbeutenden Willkür zu unterwerfen.

Es geschah, daß ein Direktor einen jugendlichen Helden brauchte. Dann suchte er nicht einen Träger der Rolle, um ihn zu engagieren. Nein, er ließ mehrere Bewerber an seinem Theater zu Gaste spielen. Solcher Wettbewerb könnte als ein Kampf um die beste Kraft aufgefaßt werden. Das war aber keineswegs die Absicht des Direktors. Er wollte nur Gewohnheitsrechte ausüben, die weit über das zulässige Ablehnungsrecht hinausgingen. Der Direktor engagierte für das gleiche Fach mehrere der Künstler, die bei ihm gastiert hatten. Alle waren glücklich, untergekommen zu sein. Die Kosten der Fahrt und

der Neueinrichtung verschmerzten sie. Was überwindet nicht alles ein Künstler, der auf Ruhm und gute Rollen hofft! Und nach wenigen Tagen war all diese Hoffnung zunichte. — Denn der Direktor hatte sich vorbehalten, nach einer kurzen Probezeit von acht oder vierzehn Tagen den engagierten Künstler wieder entlassen zu dürfen. Das Gastspiel der Künstler hätte ihm ausreichende Gelegenheit zur Entscheidung gegeben. Er war nicht befriedigt und spielte mit dem Schicksal der Enttäuschten ohne Bedenken. Die Winterspielzeit hatte schon begonnen. Die Entlassenen, die selber, ohne Widerrede und ständig bedroht von hohen Konventionalstrafen, hatten eintreffen müssen, waren atemlose Spätlinge auf dem Arbeitsmarkt geworden, der hauptsächlich in den Berliner Agentenbureaus abgehalten wurde. Der vorzeitig Entlassene fand kein Amt mehr, oder er mußte sich mit einem schlechten begnügen. Junge Spannkraft wurde bald gebrochen. Der Spätling mußte von seinem Ehrgeiz manches begraben und froh sein, irgendwie, irgendwo noch unterzukommen. Und Barnay erzählte weiter, wie der einseitige Vertrag, dessen Abschaffung nicht erreicht werden konnte, den Direktor noch weiter begünstigte: Er brauchte oft nicht einmal die kurzfristige Kündigungsfrist einzuhalten. Der Künstler traf am Engagementsorte ein. Er zog den Frack an, um sich feierlich bei dem neuen Brotherrn vorzustellen. Da wurde ihm schon im Wirtshaus der Kündigungsbrief überbracht, Ein billigerer Künstler war ihm vorgezogen worden.

Ein anderer Vertrag: Ein Direktor läßt sein Haus frisch anstreichen. Acht Tage lang wird nicht gespielt. Einseitig nimmt sich der Direktor das Recht, seine Künstler nicht zu bezahlen.

Die Künstler dachten auf Abwehr. Sie folgten der Genossenschaft. Nach fünfjährigem Bestehen zählte die Genossenschaft 5315 Mitglieder, das heißt, es war fast die Hälfte aller Theaterangestellten eingetreten. Früh kam der Antrag auf, die Direktoren zu zwingen, daß sie nur Genossenschafter an ihren Bühnen aufnähmen. Man hoffte durch solches Allgemeinrecht das Ansehen des ganzen Standes zu heben und gleichzeitig die Machtbezirke zwischen Bühnenverein und Genossenschaft derart festzulegen, daß bei Zwistigkeiten nicht der einzelne Künstler gegen den ganzen Direktorenverband stände, sondern immer nur Verband gegen Verband. Die Sache des einzelnen sollte dann stets die Sache der Gesamtheit sein. Denn der Bühnen-

verein hatte sich das Mittel des Boykotts gegen den einzelnen ungebärdigen oder auch nur unbequemen Schauspieler als Gewohnheitsmittel angeeignet. Gegen den leichtfertigen und abenteuerlichen Kontraktbrecher ließ sich der Boykott noch rechtfertigen. Aber es gab Grenzfälle, bei denen es sich nicht nur um den Schutz geschäftlicher Interessen, sondern um die Wahrung hoher Kunstgüter handelte. Es gab Fälle, bei denen Bureaukratie und Kontobuch gegen das Genie wüteten.

1861 hatte sich zum Beispiel Charlotte Wolter schwer durchgerungen. Sie genoß in Berlin und Hamburg ihre ersten Erfolge. Chéri Maurice hatte sich für Hamburg die vielversprechende Künstlerin auf drei Jahre verpflichtet. Da sandte Heinrich Laube, der das Genie in Charlotte Wolter schon vor Jahren gesehen, aber noch immer mit der letzten Anerkennung gezögert hatte, vom Wiener Burgtheater ein Angebot. Charlotte Wolter war noch für drei Jahre in Hamburg gebunden. Sie bat, sie weinte, damit ihr der Weg an die Theaterstätte, die als erste im deutschen Sprachgebiete galt, nicht verlegt werde. Maurice bestand auf den Wortlaut seines Vertrages. Das war sein gutes Recht, obwohl die klügeren Ausleger derartiger Rechte nachher gesagt haben, daß ein Theaterdirektor eben nicht nur ein Vertreter von juristischen Rechten, sondern auch ein Sachwalter von künstlerischen Pflichten sein müsse. Endlich konnte Charlotte Wolter nach Wien ziehen. Sie durfte es aber nur unter der Bedingung, daß sie mehrere Jahre lang hintereinander sechs Wochen lang ohne Bezahlung in Hamburg gastierte. Und der Hamburger Direktor durfte sich noch einen hochherzigen Freund der höchsten Kunst nennen, und er durfte gleichzeitig den Ruf eines sehr witzigen und geschickten Kaufmanns in Anspruch nehmen.

Künstler, mochten sie nun Genie haben oder nur von mittelmäßiger Begabung sein, fanden es vorläufig noch ganz natürlich, daß sie so ohne viel Bedenklichkeit ausgebeutet wurden. Sie waren um 1861 noch Romantiker des Gefühls. Sie blieben es bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts und machten nur ab und zu den schüchternen Versuch, zu den moralischen Standesrechten auch wirtschaftliche zu erlangen.

1886 schlugen die Genossenschafter vor, es sollte einmal die Interessengemeinschaft des Bühnenvereins und der Genossenschaft be-

stimmt werden. Man wollte etwas durchaus Feierliches und nicht etwa einen Anlaß zum Streit. Man wollte etwas durchaus Versöhnliches und Heilsames. Die Künstler, die sich seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts daran gewöhnt hatten, zum sonnigen Palmarum die Winterfreuden ihrer Lebenssicherheit hinschwinden zu sehen, wollten wenigstens während des Winters der Brotlosigkeit entgehen. Aus den Jahrgängen der Genossenschaftszeitung ist vielfältig zu lesen, daß sie keineswegs immer gegen solche Gefahr geschützt waren. In Hunderten von Fällen gingen Direktoren durch. Sie ließen ihre Künstler im Elend. Noch gab es keine Bestimmung, die vorschrieb, daß der Konzessionär bei der Behörde eine Garantiesumme zu hinterlegen habe, die beim Aufhören des Unternehmens die dringlichsten Forderungen der Künstler für einige Wochen deckte. Dr. Krückl erhob diese Forderung einer Kaution 1882 im Namen der Genossenschaft zum ersten Male. Sie wurde erst viele Jahre später zum Gesetz erhoben.

1880 erregte es einiges Aufsehen, daß ein Regierungsrat Hahn die Regierung an ihre Pflicht in Theaterdingen ermahnte. Hahn war ein Mann von einiger Aufklärung. Er dachte daran, den Theatern den Charakter der bloßen Erwerbsanstalten zu nehmen. Er wollte Staat und Städte bewegen, daß sie Zuschüsse an die Theater zahlten; und wenn das Bühnenwesen über den wirtschaftlichen Kampf hinausgehoben sei, dann würden auch die Sicherheiten für das wirtschaftliche und bürgerliche Dasein der Künstler wachsen. Hahn schlug sogar vor, daß für das kunstbegehrende Volk Volkstheater eingerichtet würden. Die Intendanten sollten gestatten, daß die Künstler der Hofbühne auch für das Volk spielten. Das war nicht hoffärtig gemeint, aber es machte die Sache der Gemeinschaft noch immer abhängig von der guten Laune einiger Theaterintendanten.

Und diese Laune wurde in den achtziger Jahren sehr schlecht, da die Theatergeschäfte sehr schlecht wurden. Es häuften sich zu Beginn der achtziger Jahre die Theaterbrände. In Nizza kamen Männer und Frauen bei dem Theaterbrande um. Das Wiener Ringtheater brannte am 8. Dezember 1881 nieder, und die Greuel, die dieses Unglück begleiteten, verdarben dem Kunstfreunde in ganz Europa für lange Zeit die Theaterlust. Die Feuerwehrleute waren in Wien weggelaufen, ohne ihre Pflicht zu tun. Sie hatten, wie die Gerichts-

verhandlung erwies, den Kopf verloren und nicht einmal die Bühnenkünstler alarmiert, die in Todesgefahr gerieten. Allein dreihundert Galeriebesucher verbrannten. Die Erinnerung an diese Ereignisse wollte nicht verlöschen. In vielen Städten wurden die Theater sofort geschlossen. In den Schauspielerverträgen der Zeit war aber gesagt, daß Brand einem Naturereignis gleich eingeschätzt wird, und daß demzufolge die Verträge der Schauspieler zu brechen wären. Die Künstler, die dem Tode entgingen, waren einem dürftigen, brotlosen Leben ausgeliefert. Die Wohltätigkeit der alten und neuen Welt linderte wohl einige Not, aber das Mißtrauen, das furchtsame Menschen einmal gegen das Theater gefaßt hatten, traf am schwersten die Schauspieler.

Die Direktoren, die ihre Häuser wieder eröffneten, konnten sich darauf berufen, daß sie andere Sorgen hatten als den Gedanken an das soziale Heil ihrer Künstler. Die Direktoren mußten der Öffentlichkeit kundgeben, daß die Sicherheit im Theater auf mannigfache Art erweitert und beschützt werden konnte. Vor allen Dingen wurde überall dort, wo es ging, anstatt der alten Gasbeleuchtung elektrisches Licht angelegt, denn die gefüllten Gasröhren, die das Wiener Haus durchzogen, hatten besonders das Feuer geschürt.

Im Mai 1881 wurde das Berliner Opernhaus zum erstenmal elektrisch beleuchtet. Das gefährliche Gas war damit beseitigt. Und die Direktoren verkündeten vor der Öffentlichkeit, daß es jetzt nicht mehr möglich sein würde, durch ein Feuer von der Bühne her im Zuschauerraum gefährdet zu werden. Der eiserne Vorhang mußte bald den baupolizeilichen Bestimmungen nach in jedem ständigen Theater Bühne und Zuschauerraum trennen.

Alles das hinderte nicht, daß im Jahre 1882 zehn Prozent aller deutschen Theater verkrachten. Hunderte von Künstlern gerieten in die größte Not. Dabei schuf die erweiterte Ausnutzung der Elektrizität für das Theaterwesen im allgemeinen und für die Schauspielerkunst insbesondere ganz neue Möglichkeiten und Notwendigkeiten: Der Darsteller, der im Altertum unter freiem Himmel spielte, wurde nur aus der mächtigen Entfernung des Amphitheaters gesehen. Er durfte alles Körperliche vergröbern und vergrößern, damit er überhaupt wie ein menschliches Wesen wirke und nicht nur wie ein Wurm. Der Darsteller der Shakespearebühne stand in einem trüben, flackern-

den Licht, das Wachskerzen oder Pechfackeln spendeten. Die Beredsamkeit, der süße Sprechstil in aller Verstiegenheit, der majestätisch und auch schurkisch aufgebaute Sprechstil mußte bedeutendstes Mittel dieses Darstellers sein, und Goethes Künstler, die vor der Öllampe auftraten, befolgten nicht nur Launen ihres Herrn, wenn sie sich hüteten, dem Zuschauer den Rücken zuzudrehen, und wenn sie sich bemühten, hallend zu deklamieren, das heißt mit der eindrucksvollen Lunge dem behinderten Zuschaueraugе nachzuhelfen. Vers, Monolog, dramatischer Jambus oder meisterlich in der Mitte zerhackter Alexandriner waren Reizmittel für die fünf Sinne, deren regsames Zusammenarbeiten nicht einheitlich geweckt und unterhalten werden konnte, weil das Auge nur mit Anstrengung ein halbes Dunkel durchtastete.

Der Schauspieler, den elektrisches Licht beschien, verfügte plötzlich über ganz neue Mittel der Wirkung. Seine optischen Mittel waren unendlich bereichert. Er brauchte nicht mehr am stärksten auf das Ohr zu zielen, um im Parkett den künstlerisch waltenden Tumult der übrigen Sinne aufzupeitschen. Das Äußerliche, das sein Inneres verriet, redete nicht nur durch die Kraft der dröhnenden und skandierenden Stimme. Der Künstler brauchte nicht zu verschwenden, er brauchte nicht mehr zu übertreiben, er konnte sparsam im Gebrauch seiner Mittel sein. Die Technik, die er nicht mit eigener Mühseligkeit erzeugen mußte, unterstützte ihn, und er erweiterte zu einer neuen Freiheit das Ästhetische seiner Kunst. Die Theatralik konnte aufhören, das Theater als wirkliche Spiegelung des Lebens konnte beginnen.

Aber Mann und Frau, die im Geistigen ihrer Kunst derart wuchsen, wurden in ihrem bürgerlichen Dasein gleichzeitig durch die technische Verfeinerung der Theatermittel beeinträchtigt. Die Theaterleiter, die dem Fortschritt genügen wollten, sahen ihre Geschäftsbücher neu belastet. Sie lehnten es offen und auf Umwegen ab, Forderungen der Genossenschafter zu erfüllen, die eine Schmälerung ihrer Spekulationen bedeutet hätten.

Auf der Weimarer Genossenschaftstagung von 1889 stellte der Vorsitzende, damals Franz Betz, der berühmte Sänger, fest, daß die deutschen Bühnenkünstler sehr entmutigt seien. Die Sache der Genossenschaft kam nicht vorwärts. Der Wunsch nach der Eintracht

mit den Direktoren wurde immer wieder enttäuscht. Der Bühnenverein gab zu wissen, daß er nur von sich aus das Rechtsverhältnis zu den Künstlern regeln wolle. Jede Mitwirkung der Genossenschaft wurde noch abgelehnt.

Hinter geschlossenen Türen und in Heimlichkeit verhandelte der Bühnenverein. Er verzichtete auch darauf, das Kontraktformular zusammen mit den Genossenschaftern umzugestalten. Nach zwanzigjährigem Hin und Her wurde eine Grundforderung der Künstler, das Kündigungsrecht auf Gegenseitigkeit glatt abgelehnt.

Die Dinge spitzten sich zu. In einer Wiener Zeitung wurden Übergriffe der Direktoren gegeißelt. Der Bühnenverein verlangte, daß die Genossenschaft gegen die Behauptung des Artikels Stellung nehme. Die Genossenschaft weigerte sich. Und es wurden Künstler einfach deshalb entlassen, weil sie zur Genossenschaft gehörten. Eine außerordentliche Genossenschaftsversammlung sollte im April 1890 beraten, was auf solche Willkür zu antworten sei. Man wollte sich an den Deutschen Kaiser und an den Sachsenkönig um Schutz wenden. Man beschwerte sich, daß der Bühnenverein seine Aktenschränke zusperrte, als die Ansprüche der entlassenen Künstler vor dem Berufsschiedsgericht und vor den ordentlichen Gerichten eingeklagt wurden.*)

Trotzdem betonte die Genossenschaft immer wieder, daß sie nie gehässige Voreingenommenheit gegen den Bühnenverein empfunden habe, sie wolle nur in sachlicher Gegnerschaft auftreten. Der Präsident des Bühnenvereins, Graf Hochberg, Generalintendant der königlichen Theater in Berlin, beseitigte, um die Genossenschafter zu strafen, ein Gewohnheitsrecht, dessen Nutznießer die Genossenschafter jahrelang gewesen waren: Die Benefize zugunsten der Genossenschaftskasse sollten aufhören. Herr von Perfall, des Grafen Hochberg höfischer Kollege, bemühte sich mit schwachem Erfolg um eine Vermittlung. Erst nach anderthalb Jahren näherte man sich wieder.

Doch die Zugeständnisse des Bühnenvereins waren nur gering: Kein Kündigungsrecht auf Gegenseitigkeit wurde bewilligt. Die Aufnahme der Fachbezeichnung in den Kontrakt wurde nur mit Klauseln zugestanden. Und dann: Die Direktoren allein sollten ein Ehrengericht bilden, das zuständig war für Streitigkeiten der Direktoren

---

*) S. Protokoll vom April 1890.

untereinander, aber auch für alle Zerwürfnisse zwischen Direktor und Künstler. Führte ein Künstler Klage über falsche oder ungerechte Beschäftigung, so sollte allein das Ehrengericht der Direktoren entscheiden. Also waren die Angeklagten häufig ihre eigenen Richter. Dem Fach des Künstlers trug man nur soweit Rechnung, daß man den Direktor zwang, den Künstler bei seinem ersten Auftreten eine Rolle zu geben, die „dem Rahmen des eingereichten Rollenverzeichnisses" entsprach. Das schien eine sehr natürliche Bestimmung, sie war trotzdem beinahe eine Überraschung, denn es war seit Jahrzehnten Mode, daß gerade Widernatürliches am Theater Geltung gefunden hatte.

Als wirklicher Erfolg konnte nur die Vereinbarung bezeichnet werden, daß der Direktor nicht mehr nach unbeschränktem Belieben seine Künstler zur Probe heranziehen durfte. Bisher war es üblich, daß ein Künstler vierzehn Tage und noch früher vor Beginn der Spielzeit seinem Direktor zur Verfügung stehen mußte. Er hatte die Proben mitzumachen. Er erhielt aber keine Bezahlung für die ganze Probezeit. Jetzt hatte er nur noch vier Tage unbezahlte Arbeit zu liefern.

Noch um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war es durchaus üblich, daß die Proben, die vor der Spielzeit lagen, bezahlt wurden. Der schöne und ehrliche Brauch kam erst im zweiten Drittel des Jahrhunderts aus der Mode, weil das Theater immer mehr eine Stätte der krassen kapitalistischen Spekulation wurde.

Nur Schritt für Schritt ließen sich die Direktoren aus ihrer hartnäckigen Mißachtung der natürlichen Gerechtigkeit verdrängen. Nachdem sie durchgesetzt hatten, daß man vier Tage unentgeltlich probe, bewilligten sie bei längeren Probezeiten ein halbes Tagesgehalt für den Tag. Ein ganzer Sturm war erst nötig, bis das Naturrecht der Bezahlung ganzer Arbeiten durch ganzen Lohn seine alte Geltung wieder empfing.*)

Alledem stimmten die Genossenschafter mit schwerem Herzen zu. Es gab viele unter ihnen, die einen vollkommenen Bruch mit dem Bühnenverein und den Kampf bis zum äußersten einem so lauen und halben Ausgleiche vorzogen. Es siegten vorläufig noch die Nachgiebigen.

---

*) S. Bühnengenossenschaft Jahrgang 1901 S. 168.

Es blieb in der Minderheit besonders Hermann Nissen. Mit achtzehn Jahren war Nissen, der Jurist werden sollte, zum Theater gegangen. Mit zwanzig Jahren war er schon Genossenschafter. Er zählte siebenunddreißig Jahre, als er schon die geringen Ehrenämter überwunden hatte und zum Präsidenten der Genossenschaft emporstieg.

Schon am Ausgang der siebziger Jahre hatte er beantragt, daß die Genossenschaft ihre menschenfreundlichen Bestrebungen und ihre sozialpolitischen Absichten nicht miteinander verquicke. Die Pensionskasse sollte als Wohlfahrtsanstalt mit all ihren Unterabteilungen erhalten bleiben und sorgfältig ausgebaut werden. Ebenso wichtig wäre es aber auch, daß sich die Genossenschaft mit aller Offenheit als einen Verband zur Wahrung bestimmter Arbeitnehmerrechte erklärt. Eine Trennung zwischen Pensionskasse und Genossenschaft sei also vorzunehmen. Der gemeinnützige Versicherungsverein auf der einen Seite, der Kampfverband der Arbeitnehmer, der gegen die Arbeitgeber bestimmte Rechte erstreiten will, auf der anderen Seite. Das war früh Nissens Plan. Er dachte als Volkswirt, aber auch als praktischer, die sozialen Kämpfe übersehender Politiker. Und hing sein Herz auch mit heute unverständlichem Verlangen an dem äußeren Ehren der Welt, bewarb er sich um fürstliche Orden und Auszeichnungen auch emsiger, als es die nach ihm Lebenden gutheißen, so war er doch im Widerstand gegen den Verband der Arbeitgeber aufrecht und tapfer. Und sein Vorschlag, die Genossenschaftspensionskasse von der Kampfgenossenschaft ganz zu trennen, hat sich später als ein Gedanke von größter Tragkraft erwiesen.

Ursprünglich zögerte man. Man erinnerte sich, mit welcher Feierlichkeit die Kasse ins Leben gerufen worden war. Man glaubte, alten ehrwürdigen Absichten untreu zu werden, wenn man nicht die Pensionskasse als die oberste Einrichtung der Genossenschaft anerkannte und ihr alle übrigen Bemühungen des Vereins unterordnete. Man war auch in dieser Ansicht von einem patriarchalischen Vorurteil befangen, zu dessen Beseitigung Nissen den ersten Schritt getan hatte. Er war der bitterste Kritiker des neuen Kompromisses mit dem Bühnenverein, den die zaghaften Genossenschafter anboten. Er wollte nicht annehmen, er wollte bedingungslos weiterstreiten. Er warnte davor, daß der Schauspieler die kleinen Zugeständnisse des

Bühnenvereins ohne Widerspruch gut heiße. Das wären ja alles nur dürftige Gnadengeschenke, Rechte aber nicht. Das würde nur den Weg des Rechtes aufhalten. Darum zweifelte er, ob die Bühnengenossenschaft die Macht habe, „welche sie als Vertreterin der deutschen Bühnenangehörigen haben sollte und vor einiger Zeit zu haben glaubte".

Die Kommission, die mit dem Bühnenverein verhandelte, hätte ihr Amt niederlegen sollen. Besser als der halbe Erfolg wäre solche Entschlossenheit gewesen. Er faßte zusammen, was als gründlichster Mißerfolg der genossenschaftlichen Unterhändler anzusehen sei: Die Fachbezeichnung nicht gesichert, die Gegenseitigkeit der Konventionalstrafen nicht bewilligt!

Die meisten Künstler fanden die Haltung Nissens noch viel zu radikal. Sie glaubten eher der Beweisführung des ehrwürdigen Jocza Savits, der erklären wollte, warum die Schauspieler eigentlich so wenig von ihren Wünschen erreichen könnten. Savits sprach von dem ehernen Gesetze des Angebots und der Nachfrage. Die Ware der Künstlerschaft sei eben im Überfluß vorhanden. Sie sei darum nur zu Ramschbedingungen an den Mann zu bringen. Kein Mensch konnte leugnen, daß Savits, der schon der ersten Weimarer Tagung beigewohnt hatte, innerhalb der Genossenschaft Ansehen genoß. Und darum hörte man ihm mit Nachdenklichkeit zu. Er hatte im Laufe der Jahre zahlreiche genossenschaftliche Ehrenämter bekleidet. Er zählte sogar zu den berufenen Fachleuten in den besonderen Notfragen der Schauspieler, denn er hatte mit viel Fleiß eine Schrift zusammengestellt „über die Resultate der Untersuchung des Notstandes der privaten Theaterunternehmungen und ihrer Mitglieder". Mehr als tausend Fragebogen hatte Savits in die deutsche Theaterwelt hinausgeschickt. Jeder Fragebogen enthielt mindestens einundsechzig Fragen, die nur das Schicksal der Künstler angingen. Doch nicht ein einziger Schauspieler hielt es für nötig, die wohlüberlegten Fragen zu beantworten. So war Savits in allem, was die Standesfragen seiner Kameraden anging, zum schwerblütigen, die Möglichkeit des Fortschritts verneinenden Fatalisten geworden. Angebot und Nachfrage seien schuld an aller Not. Das war für ihn die einzige Lösung. Und so war die Losung, die er seinen Kameraden geben konnte, nur die Ermahnung zur Zaghaftigkeit und Vorsicht.

Er riet ihnen, einen tüchtigen Rechtsanwalt damit zu betrauen, noch einmal das ganze Gebiet der einschlägigen Gesetze zu überprüfen, und dann sollte man noch einmal mit allen Verhandlungen von vorn beginnen.

Überschaute man die bisherigen Erfolge, so hatte Savits beinahe recht: Das Vertragsrecht hatte sich seit 1871 eher verschlechtert als verbessert. Es billigte jetzt dem Direktor nicht nur das unbeschränkte Kündigungsrecht zu, sondern auch das unbedingte und einseitige Verlängerungsrecht des Vertrages. Gefiel es dem Direktor, einen Künstler über die vereinbarte Frist hinaus zu halten, so genügte der einseitige Wille des Direktors, und der Vertrag lief weiter. Bei der Verlängerung war also die Ebenbürtigkeit beider Parteien ebenso ausgeschlossen wie bei der Kündigung.

Die monarchistische Hausordnung.

Im Jahre 1792 erließ der Rat von Frankfurt a. M. das entsetzliche Deutsch folgender Bekanntmachung:

„Wir Bürgermeister und Rath der Reichsstadt Frankfurt fügen hiermit zu wissen:

Nach dem Uns von Seiten der Directoren der hiesigen neuen deutschen Theater-Entreprise ohnlängst der geziemende Vortrag geschehen, die zum Behuf und guten Fortgang derselben die Nothwendigkeit erheische, daß die Directoren denen angenommenen Schauspielern sowohl als sonstigen zum Theater gehörigen Personen, jetztweilen und wie es derselben häusliche Umständen und Einrichtungen mit sich brächten mit einigem baaren Geldvorschuß auf ihren noch rückständigen Gehalt, an Hand giengen, in dieser Hinsicht aber sie es unbillig zu seyn vermeinten, wenn ihnen dieserwegen einige Sicherheit und Vorzug — im Fall einer in Ansehung gedachter Subjecten eintretender Konkurrenz mehrerer Gläubiger — Hochobrigkeitlich ertheilet und eingeräumet würde; — Wir auch eben dieses geziemende Ansuchen nicht allein für wirklich billig und gegründet, sondern auch denen hierbei vorwaltenden Umständen nach für ganz schicklich erachtet, und somit mit demselben zu willfahren keinen Anstand genommen: Als verordnen Wir und setzen dieserhalb hiermit vest, daß

1) mehrgedachte Theaterdirectoren in Ansehung derjenigen baaren Geldvorschüsse, welche dieselbe ihren angenommenen Schauspielern oder denen sonstigen zum Theater gehörigen Personen, zu ihrer Nothdurft und häuslichen Einrichtung, führohin zu thun sich gemüssigt sehen wird, im Fall einer gegen diese Subjecte eintretenden

Konkurrenz von mehreren Gläubigern, eines Vorzugs Rechtes für allen sonstigen unversicherten oder Chirographarischen Gläubigern sich allerdings, jedoch blos und allein auf den annoch rückständigen Gehalt derselben zu erfreuen haben sollten. Wir ertheilen daher

2) Unseren hiesigen Gerichtsstellen und dieses zwar in Gemäßheit Unserer in Ansehung der bisher dahier sich aufgehalten habenden Schauspielern überhaupt, bereits publicirten Verordnung vom 3ten Julius 1789 den gemessenen Auftrag, daß die in Schuld-Klagesachen gegen die jetzt befragte Schauspieler und sonstige dem Theater anhängige Personen — insonderheit auch auf derselben etwaige Wechsel — wofern nicht die Schuld von der Theaterdirection consentiret, und respective die Wechsel von derselben mit unterschrieben worden — in so lange solche in Diensten der Theaterdirection stehen, mit keinem Personalarrest fürzuschreiten. Damit aber

3) diejenige hiesige Bürger und Einwohner, welche die von mehrgedachter Theater-Direction anzunehmende Schauspieler und übrige zum Theater gehörige Personen, in Wohnung und Kost zu nehmen, der ihnen auf Borg Lebens Bedürfnisse oder Waaren zu liefern oder Geld darzuleihen gedenken, auf den schlimmen Fall keinerley Gefahr um das Ihrige zu kommen, ausgesetzt seyn mögen, so werden dieselben, desfalls mit der Theater-Direction selbsten zu contrahiren, und von dieser ihrer Bezahlung halber sich sicher stellen zu lassen, hiermit angewiesen.

Zu bestmöglichster Bekanntwerdung dieser Unserer Verordnung soll inzwischen dieselbe hier allgemein ausgetheilt, auch in der Judengaß publiciert und inskünftige in jeder Messe dreimal, vor und in der Geleitswoche, den öffentlichen Nachrichteblättern eingerückt werden. Wornach sich also ein jeder zu achten und für Nachtheil oder Schaden zu hüten wissen wird.

Beschlossen bey Rath

Dienstag den 1ten May 1792."

In dieser schnörkeligen Verordnung des Frankfurter Rates werden die Komödianten wie die Unmündigen und nicht Verfügungsfähigen behandelt. Wer sie aufnimmt und beköstigt, der wird gut tun, nicht von seinen Gästen selber Zahlung zu heischen, sondern von dem

Direktor, dem Herrn der Komödianten. Es ist so, als wenn der Direktor seine Künstler in Kost und Quartier gäbe, wie er ein nicht erwachsenes Kind oder einen abzurichtenden Hund oder auch sein Reitpferd in Kost und Quartier gibt. Für alle Verpflichtungen der Beherbergten hat allein aufzukommen der Direktor, der Herr.

Das ist Verordnung in einem Augenblicke, da die allgemeinen Menschenrechte erklärt werden. Jeder Mensch soll in den Vollbesitz seiner Persönlichkeit wieder eingesetzt werden, wofern irgendein Machthaber ihm diese Selbstherrlichkeit bestritten hätte. Nur der Theaterdirektor darf seine Künstler weiter wie seine Hörigen, wie Wesen betrachten, über die er gleich einem willenlosen Gute verfügt. Gewiß, ihm ist nicht mehr das Recht der römischen Theaterdirektors, des caput gregis, eingeräumt, der seine Schauspieler verschenken darf und unter Umständen auch töten, weil sie seine Sklaven sind. Der Direktor von 1792 besitzt aber noch genügend Rechte, um sich mit aller Macht des Prinzipals aufzuspielen. Was jedem einigermaßen anständigen Bürger bewilligt wird, eine ihm persönlich zukommende Kreditfähigkeit, das wird dem Schauspieler abgesprochen. Geraten wird dem Staatsbürger, der Schauspieler beherbergen und ernähren will, daß er sich Entschädigung für seine Leistung bei dem Brotherrn und Prinzipal, dem Vorgesetzten und schrankenlos verfügungsfähigen Sachwalter seines unmündigen Pensionärs, sichere. Das war 1792.

Als der Bühnenverein am 1. September 1899 bei den Bühnen aller seiner Mitglieder ein einheitliches Theaterhausgesetz einführte, hieß es im zweiten Paragraphen der Bestimmungen: „Die Bühnenmitglieder haben dem Bühnenleiter diejenige Folgsamkeit und Ehrerbietung zu bezeugen, welche eine vorgesetzte Behörde von ihren Untergebenen zu fordern berechtigt ist."

Damit die ganze Tragweite dieses Satzes verstanden wird, sei erzählt, daß die Gründer der Genossenschaft schon 1871 die einheitliche Regelung des deutschen Theaterhausgesetzes verlangt hatten, denn neben dem Vertragsrecht, das durch Überlieferung Gewohnheit und Selbstsucht zu einem Kontraktvorrecht für Theaterdirektoren geworden war, hatte sich das besondere Theaterhausrecht entwickelt. Jeder Direktor fühlte sich als unbeschränkten Herrn in seinem Hause, mochte dies Theater nun ein mit Goldstuck verziertes Hof-

theater oder nur eine mit klebrigen Biertischen ausgestattete Schankwirtschaft sein. Für die Arbeit mit den Angestellten schuf sich jeder Herr sein eigenes Gesetz, das sogenannte Hausgesetz.

Geregelt wurde darinnen, was das eigentliche Theaterspiel anging, das Probewesen, die Urlaubsverhältnisse und ähnliche Dinge. Dinge, die nur zum inneren Getriebe des Theaters gehörten, sollten geordnet werden. Das hätte geschehen können, indem die Arbeitsgemeinschaft zwischen Direktor und Künstler so geregelt wurde, daß die geistige Sonderbegabung des Schauspielers weder Mißachtung noch Schaden erlitt. Das geschah aber in den meisten Fällen ganz anders.

Für selbstverständlich galt es, daß der Direktor in seinem Hause ein Monarch war. Mit Spitzfindigkeit und einem aus der Ästhetik entnommenen Aufwand von Beweisgründen wurde erklärt, daß allein das monarchische System dem Theater nütze. 1877 verfaßte Freiherr von Thüngen, sonst ein wohlwollender und gesitteter Mann, für die kleine Sammlung seiner Theaterplaudereien einen Aufsatz, durch dessen Schlußfolgerungen das monarchische Prinzip sogar zum tyrannischen erhoben wurde. Der Intendant ist unmittelbar dem Fürsten untergeordnet. „Allerhöchst diesem berichtet er." So heißt es. Und der brave Freiherr verteidigt seinen Vorschlag zu einer tyrannischen Theaterverfassung auch noch durch eine besondere Art, die Seele des Schauspielers auszudeuten. Er meint, daß er bei den Schauspielern „leider nur zu oft" ein anmaßendes Benehmen gefunden habe. Es scheint, daß Frau Eleonore Duse, unsere wundervolle Zeitgenossin, dem Urteil des deutschen Hofmannes in einer Stunde der Verbitterung zugestimmt hat. Denn auch die Italienerin beklagt sich über ähnliche Schwächen ihrer Standesgenossen. Seltsam ist es endlich, daß auch August Strindberg in seiner Dramaturgie wiederholt den Satz abhandelt: „Beim Theater nur das monarchische Prinzip!"

Die Geschichte des Theaterhausgesetzes ist ein Stück betrübender und gleichzeitig ergötzender Kulturgeschichte. Sie zeigt nämlich allerhand Arten der Entartung im Denken und Fühlen der Theatermonarchen. Und um die Kämpfe, die bald von der Genossenschaft um das neue Hausgesetz geführt wurden, ganz zu begreifen, muß das Wichtigste dieser Kulturgeschichte erzählt werden:

Am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts holte der Neustrelitzer Profoß die Schauspieler, die ihre Rollen nicht gelernt hatten, ins Gefängnis. Dort saßen die Eingesperrten und lernten. Hatten sie ihre Aufgabe erledigt, dann durften sie den Büttel rufen. Sie mußten dem Wachmann ihre Rolle aufsagen. Gelang es, dann durften sie wieder in die Freiheit hinaus. Überhaupt war man mit Haftstrafen gegen die Schauspieler keineswegs sparsam. Eine Dame des Berliner Hoftheaters hatte einer Kollegin eine Puderquaste an den Kopf geworfen. Sie mußte dafür zwei Tage Haft in einem Kanzleizimmer absitzen.

Eine hannoversche Hausordnung sagte: „Gegen die Schicklichkeit wird oft auch bei den besten Bühnen gesündigt, besonders bei Eß- und Trinkszenen, wo manche Schauspieler meinen, sie müßten wirklich trinken, wenn davon gesprochen wird, wirklich Tabak rauchen, wenn sie es vermittels einer Tabakpfeife nur zu tun scheinen sollen, wirklich knallen, wenn sie eine Peitsche als Requisite tragen. Es wird daher weder Trink- noch Eßware als Requisite geliefert, wo es mittels undurchsichtiger Becher, Flaschen oder anderer Gefäße und Anordnung vermieden werden kann, und soll im nötigen Falle für vorgeschriebene Fleischspeisen und dergleichen nur eine Bäckerei vorhanden sein. Sollte ein Darsteller das Publikum auf diese Surrogate absichtlich aufmerksam machen, so wird er mit einem Reichstaler und zwölf Silbergroschen bestraft." Es war nämlich vorgekommen, daß der Komiker mit hartem Knöchel auf den falschen, papiernen Napfkuchen klopfte und sagte: „Der ist nicht von Pappe."

Und anderweitig: „Außer der Vorschrift des Verfassers darf nicht geküßt werden. Es darf nie geschehen, daß man ein Frauenzimmer zu sich hinaufhebt und küßt. In keinem Fall muß ein Mann ein Frauenzimmer auf den Mund küssen. Hat der Verfasser den Kuß mit der Handlung verknüpft, so küsse man die Wange oder Stirn. — Auch gibt es besondere Berührungen, die man vermeiden muß, z. B. wenn ein Mann beim Umfassen eines Frauenzimmers der Brust zu nahe kommt. Wer gegen einen dieser Punkte handelt, bezahlt acht Groschen Strafe."

Ein besonders strenger Theatermonarch wollte das wirkliche Küssen auf der Bühne nur bei Personen des gleichen Geschlechts dulden, und er drohte mit einer Strafe von einem ganzen Taler, wenn jemand

Küsse und Ohrfeigen nicht nur andeutete oder sich bei offener Bühne noch für gezollten Beifall bedankte. Das war vor bald hundert Jahren. Aber noch um 1905 fühlte sich ein sehr selbstbewußter Theatermonarch berechtigt zu der Verordnung: „Verhältnisse, die nicht auf eine Ehe abzielen, werden nicht geduldet. Herumkriechen oder Poussieren hinter den Kulissen wird unnachsichtlich bestraft von zehn Mark aufwärts bis zu einer ganzen Monatsgage." Der gleiche Herr will ohne Rücksicht gegen jeden einschreiten, der „Türen oder Fenster offen läßt und dadurch Zugluft verursacht, welche Leben und Existenz des in Schweiß befindlichen Künstlers bedrohen kann. Die Strafe hierfür ist bei Darstellern eine halbe Monatsgage, im Wiederholungsfalle eine ganze."

Die wenigen nach dem Zufall herausgegriffenen Theaterhausgesetze zeigen, daß dem Direktor, der sich monarchische Hausrechte anmaßte, ungeheuer weitgehende Vollmachten zufielen. Er war nicht nur der unumschränkte Schiedsrichter über die Ästhetik an seinem Theater. Er konnte auch die Künstler, die aus Übermut oder aus abweichendem Geschmack aufsässig wurden, an ihrer Freiheit strafen, und was das wichtigste war — an ihrer geringen wirtschaftlichen Kraft.

Für jeden Theaterbetrieb war eine Hausordnung durchaus nötig. Es war aber nicht mehr Hausordnung, sondern tyrannische Willkür, wenn ein Direktor sich das Recht vorbehielt, einen Künstler ohne Entschädigung zu entlassen, falls seinem „hohen Herrn" das Gesicht des Schauspielers nicht passen würde.

Die Hausordnung war eben ein Gewohnheitsrecht, das unter hundert verschiedenen Formen angewendet wurde. Man zählte 1871 in Deutschland mehr als dreihundert verschiedene Theaterhausgesetze. Und die Unischerheit des öffentlichen und privaten Theaterrechts war schuld daran, daß auch die Hausordnung für die innere Theaterarbeit ganz tolle und grausame Vorschriften aufnahm. War es doch nach manchen Landesrechten noch gar nicht geklärt, ob der Künstler dem Theaterunternehmer nicht etwa ausgeliefert sei, wie etwa ein Hausknecht oder eine Dienstmagd, ob der Direktor also nicht, wie es manche Gesindeordnung gestattete, unter Umständen seinen Schauspieler ungestraft verprügeln konnte.

Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816), das so häufig ge-

nannte Genie der Verwandlung und der Ordnung, schuf seiner Hamburger Bühne ein besonderes Hausgesetz. Doch Schröder wollte nicht als Monarch Gesetze machen. Zwei Drittel seiner Mitglieder sollten seinen Gesetzesvorschlägen erst zustimmen. Sehr schnell wurde die Schrödersche Gerechtigkeit aufgegeben.

In der Theaterhausordnung der Madame Raucourt, die dem Jahre 1807 entstammt, besitzen wir ein anmutiges Erinnerungsstück, das die Bräuche der Franzosen beleuchtet. Madame Raucourt war in ihrer Jugend eine sehr lebenslustige Dame gewesen, gleichermaßen gefallend und gefällig den Damen und den Herren. Als sie einstmals eine ihrer Kunst- und Abenteurerreisen zu waghalsig ins deutsche Land hinein ausdehnte, wurde sie von einem deutschen Fürsten verhaftet, verprügelt, kahl geschoren und nach Frankreich zurückgesendet. Dieses Mißgeschick hinderte sie jedoch nicht, ein Stern der Comédie française zu werden. Als Matrone wurde sie von Napoleon beauftragt, in den eroberten italienischen Provinzen zu spielen. Sie sollte als Sendbotin der französischen Kunst bei dem eben erst unterworfenen Volke wirken. Der Kaiser vertraute ihr eine Aufgabe an, die gleichzeitig Diplomatie verlangte und Verständnis für kulturelle Eroberungen. Er ernannte Madame Raucourt zur Direktorin einer französischen Künstlertruppe. Sie formte aus allen französischen Haustheatergesetzen das ihrige. Es war ein Gemisch aus Galanterie und Alltag. Es war auf jeden Fall nicht so polizeimäßig hart und scharfzüngig wie die meisten deutschen Hausgesetze. Der Regisseur bat die Herren, im Gespräch mit den Damen höflich zu sein und den Hut abzunehmen. Wer ohne Krankheitsgrund das Spiel verweigerte, zahlte sechsunddreißig Franken Strafe. Wer aus gleichem Leichtsinn die ganze Vorstellung vereitelte, zahlte eine ganze Tageseinnahme, wobei die schwächste Einnahme der Woche als der Durchschnittsverdienst angesehen wurde. Wer zwischen zwei Akten oder Stücken mehr als zehn Minuten zum Umkleiden brauchte, zahlte drei Franken Strafe. Wer durch seine Saumseligkeit das Publikum zum Rumoren brachte, zahlte zwölf Franken. Die Rollen durften nicht entstellt oder vertauscht werden. Wer in seiner Rolle einen Vers änderte oder unterdrückte, zahlte für jeden Vers einen Franken Strafe. Waren Schauspieler an einem Abend nicht beschäftigt, so mußten sie doch im Theater erscheinen, um bei unverhofften Ände-

rungen des Spielplans rechtzeitig einzuspringen. Die Künstler durften selbst nicht gegen Zahlung im Zuschauerraum verweilen. Die Strafen durften aber nicht während der Probe oder während der Vorstellung erlassen, sie mußten tags darauf dem Künstler durch versiegelten Brief mitgeteilt werden.*)

Der Regisseur Döringer und der Inspektor Barthels, beide Mitglieder des Leipziger Theaters, haben um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ein Theaterlexikon veröffentlicht und darinnen auch eine Normalhausordnung abgedruckt, die sich die Erfahrungen eines ganzen Jahrhunderts zunutze macht. Mit Genugtuung wird berichtet, daß in Preußen die meisten Theaterkonzessionen an verdienstvolle Soldaten gegeben worden sind. Die Wackeren hätten um das geringe Geld von drei bis vier Reichstalern für alle Zeit das Recht erkauft, die deutsche Kunst mit ehrlichen Künstlern nach ihrer militärischen und menschlichen Einsicht zu bereichern. Das klingt etwas abschreckend. Man braucht aber noch nichts zu fürchten. Denn es heißt ganz sanft im Leitsatz für die gesamte Hausordnung: „Gesetze sollen Dämme sein gegen Despotie, Unordnung, Übertreibung und Heftigkeit der Direktoren, Dämme gegen Nachlässigkeit, Unsittlichkeit und Heftigkeit der Schauspieler. Die Direktion muß weder willkürlich strafen noch entschuldigen können."

Döringer und Barthels hegen den ernsten Willen, ein moralisches und ästhetisches Naturrecht für die Schauspieler zu schaffen, die in der Zeitsprache als die „Individuen des Männerkunstpersonals" bezeichnet werden. Sie können sich noch nicht bedingungslos an die magna Charta der persönlichen Freiheit gewöhnen und forderten sehr drakonisch, daß Schauspieler, die sich krank melden, aber der Verstellung verdächtig sind, „als unmoralische, sittenlose Subjekte polizeilich geahndet und außerhalb ihres Hauses bewacht und entlarvt werden." Sie ersetzen noch Bürgerrecht durch Büttelrecht, aber sie sind doch milder als ihre Londoner Zeitgenossen, die für das Drury Lane- und Covent-Garden-Theater bestimmen, daß bei Erkrankungen nur die „stars" ihre Gage weiter beziehen; es sollen aber leer ausgehen alle kleinen Künstler.

Eine deutsche Hausordnung der gleichen Zeit schreibt vor, daß

---

*) S. Fleischmann: Le cénacle libertin de Mlle. Raucourt S. 422 ff.

Künstlerinnen, die zum ersten Male schwanger sind, während ihrer Dienstuntauglichkeit die halbe Gage beziehen. Wiederholt sich dieses freudige Ereignis aber zum zweiten Male oder noch öfter, so verwirkt die Dame überhaupt jedes Anrecht auf Bezahlung.

Nicht in Karnevalslaune wurden derartige Bestimmungen getroffen, sondern bei sehr ernster Überlegung. Eine Theaterhausordnung, die ursprünglich nichts anderes sein sollte, als ein Mittel zur Förderung der künstlerischen Zusammenarbeit, wurde eben auch zur wirtschaftlichen und moralischen Unterdrückung des Schauspielers benutzt.

Umsonst wurde schon 1871 der Ruf nach der neuen Hausordnung erhoben. Umsonst wurde er mehr als zwanzig Jahre lang wiederholt. Der Bühnenverein wollte nicht hören. Da er immer wieder die Gleichberechtigung der beiden Verbände der Arbeitgeber und Arbeitnehmer geleugnet hatte, beriet er auch ohne die Bühnenangehörigen das neue Theaterhausgesetz, mit dem er Ende des neunzehnten Jahrhunderts vor die Künstler trat.

Als die Schauspieler von den Vorbereitungen des Hausgesetzes erfuhren, freuten sie sich beinahe. Sie hofften, daß sich eine alte buntscheckige Gesetzeslosigkeit in eine schöne Gesetzesregelmäßigkeit verwandeln würde. Eben waren auch die Vorarbeiten zu einem allgemeinen deutschen Bürgerlichen Gesetzbuch beendet. Im geeinten Reiche sollte auch die Rechtszersplitterung aufhören. Es war Hoffnung und Wunsch der Künstler, daß die Zersplitterung in den Theaterhausgesetzen endlich auch ihr Ende erreiche. Man ging in den Erwartungen noch weiter und rechnete damit, daß nach dieser einheitlichen Regelung der Hausgesetze das einheitliche Vertragsgesetz nicht mehr ausbleiben werde. So hoffte man. Schauspieler sind ja die geduldigsten Träumer. Der Bühnenverein machte sein neues Hausgesetz in einer Kölner Generalversammlung zum Allgemeingesetz für Deutschland. Am 1. September 1899 sollte dieses „Theaterhausgesetz des deutschen Bühnenvereins" in Kraft treten. Am 21. Oktober 1899 wurde dem Grafen Hochberg, dem Vorsitzenden des Bühnenvereins, aber folgender Protest zugesendet: „Das Theaterhausgesetz des Deutschen Bühnenvereins" soll uns durch Beschluß seiner letzten Generalversammlung als vom 1. September d. J. an geltend aufgezwungen werden. Diese an den deut-

schen Bühnenkünstlern versuchte Vergewaltigung müssen wir bekämpfen als eine unserem ganzen Stande zugefügte Kränkung, welche auf das Entschiedenste zurückzuweisen ist.

Das Theaterhausgesetz geht zunächst von der grundsätzlich falschen Voraussetzung aus, daß das durch Vertragsschluß zwischen zwei gleichberechtigten Parteien geschaffene Rechtsverhältnis der Bühnenkünstler zum Bühnenleiter die Stellung von Untergebenen zu ihrer vorgesetzten Behörde ergebe.

Das Theaterhausgesetz stellt sich ferner in seinem weit über das zulässige Maß von üblichen Ordnungsstrafen hinausgehenden Strafbestimmungen in Widerspruch mit dem den Bühnenmitgliedern kontraktlich gewährleisteten Anspruch auf die ausbedungene Bewertung ihrer Arbeit. Denn es bietet der Willkür der Bühnenleiter den weitesten Spielraum, um auf disziplinarischem Wege den Mitgliedern ihr wohlerworbenes Einkommen durch unerhörte Abzüge zu verkürzen.

Das Theaterhausgesetz normiert dabei u. a. höhere Strafen, als dies z. B. der § 12 der Allgemeinen Bestimmungen des Kontraktes zuläßt, was widerrechtlich ist.

Wir erklären deshalb, daß wir das Theaterhausgesetz des Deutschen Bühnenvereins nicht anerkennen und uns demselben nicht unterwerfen werden." So der Protest.

Er war unterschrieben von den Mitgliedern und führenden Männern der Berliner Theater. Die Künstler der großen und kleinen Theater protestierten aus allen Städten Deutschlands. Das Burgtheater in Wien protestierte mit den deutschen. Das Züricher Stadttheater tat desgleichen.

Warum diese Welle einer Verbitterung, die nicht etwa im engen Kreise blieb, sondern die gesamte deutsche Schauspielerschaft fortriß, auch diejenigen Gruppen und Persönlichkeiten, die sich bisher von der genossenschaftlichen Bewegung ferngehalten hatten? Weil die hundertneunundsechzig Paragraphen des neuen Hausgesetzes nach einer witzigen Formulierung Max Burckardts ein Recht schufen, das „die Gageverpflichtungen der Direktoren in Strafgelderverpflichtungen der Schauspieler" verwandelte.

Bei den geringsten Mißverständnissen, die zwischen Direktor und Künstler entstehen konnten, regnete es erbarmungslose Geldstrafen.

Der Gehorsam der Untergebenen, den die Direktoren forderten, sollte sich nicht nur in Äußerlichkeiten offenbaren, sondern in sehr handgreiflichen Geldopfern. Und auslegende und strafende Behörde war immer nur der Direktor selbst. Einzeln und gruppenweise konnte der Direktor seine Leute ins Bureau oder auf die Bühne zitieren. Er durfte sie beim Mittagsmahl stören, er durfte sie aus dem Bette holen, wann es ihm gerade paßte. Wer nicht kommen wollte, zahlte eben Strafe.

Es war u. a. verboten: über den Wert, die Besetzung oder die Darstellung bereits gegebener oder zur Aufführung bestimmter Werke ungünstige Urteile mündlich oder schriftlich zu verbreiten; mündlich oder schriftlich das Theater und dessen Leistungen zu kritisieren, namentlich in öffentlichen Blättern und Zeitschriften, mochte diese Kritik von einem Mitgliede selbst oder in dessen Auftrage oder auf seine Veranlassung von einem anderen herrühren; Beifall oder Mißfallen im Zuschauerraum zu bezeigen. Wer gegen Vorstehendes handeln oder sich an einer solchen Tat eines anderen beteiligen sollte, bezahlte Strafe bis zur Höhe einer ganzen Monatsgage. Das Verbot bezog sich auch auf die freien Eintritt genießenden Anverwandten der Bühnenmitglieder; eine Übertretung wurde mit dem Verlust des freien Eintritts geahndet.

Der Direktor mischte sich also eigenmächtig in die Verwandtschaftsverhältnisse seiner Künstler. Ein Schauspieler konnte einen Bruder haben, der Theaterkritiken schrieb. Die Kritik gefiel dem Direktor nicht. Er machte dafür verantwortlich seinen Künstler. Der Künstler mußte zahlen. Es mußte zahlen bis zu einem Viertel der Tagesgage, wer Hunde und so weiter ins Theater brachte. Und so weiter? Was das heißen sollte, wußte niemand. In eine Strafe bis zu einer halben Gage verfiel, wer in den Aufenthaltsräumen während der Proben oder Vorstellungen durch Gespräche, Lärmen oder dergleichen die Anwesenden störte oder belästigte. Wer sich also im sog. Konversationszimmer unterhielt und damit nach der Behauptung eines Anwesenden störte, war strafbar. Wer seine Rolle auf der Leseprobe nicht im Charakter der Dichtung lesen konnte, zahlte bis zu einem Viertel der Gage. Hier wurde also von der Hausordnung nicht Unordentlichkeit oder Unmoral bestraft, sondern Talentlosigkeit. Der Direktor engagierte einen Künstler, weil er

ihn für fähig hielt, er bestrafte ihn, weil er sich getäuscht hatte. Der Direktor wollte sich also seine eigene Dummheit bezahlen lassen.

§ 97 lautete:

„Wer zu Proben, seien es Bühnen-, Zimmer-, Lese- oder Klavierproben, fünf Minuten nach der angezeigten Stunde erscheint, zahlt bis zu einer Achteltagesgage, wer eine Viertelstunde zu spät kommt, bis zu einer Vierteltagesgage, wer bis zu einer Stunde sich verspätet, bis zu einer halben Tagesgage, und wer die Probe ganz versäumt, eine Tagesgage als Strafe, die je nach den Folgen und dem Verschulden des Betreffenden bis zu einer Monatsgage erhöht werden kann."

Versäumnisse über eine Stunde galten als Versäumnis der ganzen Probe.

Dieser letzte Paragraph war der blutigste von allen. Denn die Mitglieder mit geringen Bezügen wurden durch diese prozentuale Gagenzwackerei härter betroffen als die Bessergestellten. Die Hausordnung, die nach der schönen Erklärung der Leipziger Theateridealisten ein Damm gegen Gewissenlosigkeit von Direktoren und Künstlern sein sollte, wurde nur ein Schutz des Direktors gegen den schwächeren Künstler. Es konnte vorkommen, daß ein Direktor sich in Zahlungsschwierigkeiten befand. Er rettete sich, indem er nach Herzenslust die von seiner Hausordnung vorgeschriebenen Geldstrafen verteilte. Man wurde durch diese Hausordnung an jenen Direktor erinnert, der nach dem Geschäftsgang des letzten Jahres gefragt wurde und antwortete: „Es ging nicht so gut, wie sonst; denn in anderen Jahren habe ich mit meiner Familie sehr gut von den Strafgeldern leben können." Nach alledem scheinen die Strafgelder nicht immer in die Wohltätigkeitskasse geflossen zu sein, für die sie auch das neue Hausgesetz bestimmte.

Die Protestierenden schlossen ihren Aufruf, der auch von allen deutsch spielenden Kameraden in Österreich, Rußland und der Schweiz Gefolgschaft verlangte, mit der scharf formulierten und sehr unverhüllten Wendung:

„Diese schier endlosen Strafandrohungen für alle möglichen und unmöglichen Fälle bilden einfach das traurige Surrogat für die manchem Bühnenleiter mangelnde persönliche Autorität. Denn einem kenntnisreichen, gediegenen und loyalen Bühnenfeldherrn, dessen

Können und Wirken seinen Künstlern imponiert, werden die allezeit willigen und arbeitsfreudigen Schauspieler ohne Strafparagraphen leichter folgen, mit ihm ersprießlicher zusammenwirken, als es ein ganzer Strafkodex von der Art der neuen Hausgesetze des Bühnenvereins erzwingen kann."

Gewiß, die Strafgelder waren eine uralte, ehrwürdige Einrichtung des deutschen Theaters. In den Rothenburger Archiven finden wir z. B. eine sehr lehrreiche und ergötzliche Geschichte von Strafgeldern und ihrer Verwendung. Dort gab Herr Spenzer, Prinzipal einer englischen Komödiantengesellschaft, im Jahre 1613 Vorstellungen. Seine Gattin saß selber an der Kasse. Es kamen zwei Reichssoldaten, ein Schweizer und ein Schwab, um Eintritt ohne Entgelt zu verlangen. Frau Direktor Spenzer wies die Soldaten zurück, worauf die Abgewiesenen sich daran machten, die Prinzipalin zu verprügeln. Das ließ sich der Direktor nicht gefallen. Er ging zu den Stadtgerichten und klagte: „Was, ich, ein so braver Mann, muß solche Schande erdulden? Denkt euch, ihr Herren Richter, ich habe bei meinem Theater eine besondere Strafkasse eingerichtet. In die müssen meine Künstler steuern, wenn sie sich gegen Schick und Sitte die Nase blutig schlagen. Und wißt ihr auch, für wen diese Strafkasse aufgespart wird? Für niemand anders als für arme Soldaten, für die nämlichen Herren Soldaten, die jetzt meine Frau Gemahlin verprügelt haben!" Es ist nicht sicher, ob auch diese direktoriale Strafkasse wirklich für den angegebenen Zweck gebraucht worden ist. Aber waren die Komödianten denn reicher als die Soldaten oder der Wohltätigkeit sonst noch bedürftige Leute? Da lag eben alle Ungerechtigkeit. Die Menschenklasse der Schauspieler, die nach außen hin so viel Freude und Glanz verbreitete, lebte durchschnittlich in recht engen und drückenden Verhältnissen. Es hieß, ihre wirtschaftliche Tragkraft viel zu stark belasten, wenn man ihr für Vergehen, die nicht einmal von unzweideutiger Rechtserkenntnis zu fassen waren, ungeheuerliche Geldstrafen auferlegte.

Daher begnügte sich die Genossenschaft nicht mit ihrem ideellen Einspruch, der nur das Herz der Direktoren rühren sollte. Sie ließ dem Bühnenverein ein Gutachten ihres rechtskundigen Anwaltes überreichen. Das neue Hausgesetz wurde darinnen auch „vom Standpunkt der Rechtsprechung und Gesetzgebung" beleuchtet. Graf

Hochberg, der Präsident des Bühnenvereins, hatte die Frage, ob sein Verband dieses Hausgesetz dem deutschen Schauspieler ohne weiteres aufzwingen dürfe, natürlich schlankweg bejaht. Der Rechtsvertreter der Genossenschaft verneinte dieses Recht in jeder Beziehung.

Er schrieb: Nirgends fände sich in der deutschen Gesetzgebung ein Beispiel dafür, daß eine Gruppe von Unternehmern berechtigt sei, allgemein einer anderen Gesellschaftsklasse eine Disziplinarordnung mit zwingender Kraft aufzuerlegen; nichts anderes aber als ein privater Unternehmerring, dazu geschaffen, sich gegeneinander vor Kontraktbruch zu schützen, die Kosten dieser Versicherung aber von den Schauspielern bezahlen zu lassen, wäre der aus etwa achtzig Theaterleitern bestehende Bühnenverein: Lediglich im § 134 der Gewerbeordnung fände sich eine Bestimmung, durch die dem Arbeitgeber, etwa dem Fabrikanten, die Befugnis gegeben würde, eine Arbeitsordnung und darin enthaltene Strafgelderverfügungen für seine Angestellten zu erlassen. Aber mit welchen Kautelen hätte hier das Gesetz das Recht der Arbeitgeber zum Erlaß von Strafvorschriften umgeben! Es muß das Statut, bevor es wirksam wird, den sämtlichen großjährigen Arbeitern oder einem von ihnen gewählten Ausschuß vorgelegt werden. Es darf das Statut Strafen nur bis zur Höhe eines halben Tagelohnes und nur in ganz besonderen, in der Gewerbeordnung einzeln aufgeführten Fällen, bis zu einem ganzen Tagelohn enthalten; es müssen die Strafgelder ausschließlich zum Besten der Arbeiter verwendet werden; es müssen die Strafen unverzüglich festgesetzt werden.

Das Gutachten verlangte das allermindeste, was der sozialen und ökonomischen Stellung der Schauspieler entsprach. Man behandele sie nicht schlechter als die sog. Lohnsklaven, die Industriearbeiter, deren rechtliche Stellung sich jetzt turmhoch über die der Schauspieler erheben würde.

So weit das Gutachten des Anwalts

Der Gerechtigkeit halber sei erzählt, daß auch Mitglieder des Bühnenvereins keineswegs mit dem neuen Hausgesetz einverstanden waren. Der Herzog von Sachsen-Meiningen genehmigte es für sein Theater nicht. Otto Brahm half sich, indem er diplomatisch vorging. Er unterwarf sich zwar dem Mehrheitsbeschlusse des Bühnen-

vereins, der ihn zwang, seinen Künstlern das Hausgesetz zu übergeben. Er sprach jedoch in einer brieflichen Kundgebung die Hoffnung aus, daß es in seinem Hause niemals zu einer Anwendung des Sklavenhausgesetzes kommen möge. In dieser versteckt spöttisch vorgetragenen Wendung lag die beste Kritik des Werkes, das die Arbeitgeber im Vollgefühl ihrer Allmacht und in Unterschätzung der Menschenhoheitsrechte des Schauspielers geschaffen hatten. Die Erregung blieb nicht in Deutschland und Österreich. Das große Amsterdamer „Handelsblad" erörterte die Sache ebenfalls, gründlich und gegen die Direktoren.

Trauerspiel und Satyrspiel, die verbitterten Künstler, die sich mit Jurisprudenz wehrten, gossen auch ihren Hohn über das autokratische Direktorengesetz aus. Unter den Genossenschaftern ging ein Flugblatt um, das folgendermaßen die Strenge der hundertneunundsechzig Paragraphen ergänzte: Wer einen Hund hat, zahlt zehn Mark Strafe. Wer einen Vogel ins Theater bringt, zahlt eine Monatsgage. Auch die Damen sind berechtigt, aber nicht verpflichtet, Gage zu verlangen. Von jedem Mitglied werden von Anbeginn der Saison fünfundzwanzig Prozent der Gage für eventuell nicht einbringbare Strafen zurückbehalten. Wer an einen Vorschuß denkt, zahlt zehn Mark Strafe. Wer das Wort Vorschuß ausspricht, zahlt eine Monatsgage. Ist jemand durch nicht mehr einbringbare Strafe in Vorschuß gekommen und stirbt er, so ist der Direktor berechtigt, die Leiche noch drei Tage lang als Requisit zu benutzen. Die einkommenden Strafen werden zur Unterstützung notleidender Direktoren verwendet.

Dieser Kampf von 1899 brachte eine der stärksten Erschütterungen in die Festigkeit der Genossenschaft. Denn es galt nicht nur, sich gegen die Direktoren zu wehren, auch unter den Schauspielern selber erwuchsen der Genossenschaft viele Gegner. Man mißtraute den Führern. Man war dem Präsidenten Hermann Nissen nicht wohlgesinnt. Die Führer wurden offen und insgeheim für die Härte der Direktoren und für die Mißerfolge im genossenschaftlichen Kampfe verantwortlich gemacht. Es war ein Auf und Nieder der Zuversicht und der Verzagtheit. Es kam hier und da das Gefühl auf, daß der Künstler bei der Genossenschaft nicht ausreichend geschützt sei. Der Redner, der in der Vertreterversammlung auf diese Gefahr hin-

wies, sah mit einiger Besorgnis, daß die unzufriedenen Schauspieler sich immer häufiger jener politischen Partei anschlossen, die als wichtigsten Punkt ihrer Arbeit die Interessenvertretung der Arbeitnehmer ansehe.

Die Tendenz dieser Sonderbestrebungen wurde nur mit Diplomatie angedeutet. Der Redner scheute sich, noch klipp und klar auszusprechen, daß Schauspieler zu sozialistischen Anschauungen hinüberneigten. Sicher ist, daß man sich in Berlin schon abseits von der Genossenschaft zusammentat, um eigene Wege gegen den Bühnenverein zu gehen.

Wieder wurde sehr eifrig über die Frage nachgedacht und geredet, was denn eigentlich ein Schauspieler sei. Man versuchte wiederum, in das Geheimnis dieser merkwürdigen Menschenseele zu gelangen. Man gelangte kaum dazu. Man stellte nur einige Charakterzüge fest: etwa jenen, daß der Bühnenkünstler unglücklich ist in der Ruhe, glücklich allein in der Überlastung und Unrast. Man wollte an einen sehr beweglichen Künstler denken, in dem die Flamme des Eifers, die sich bis zur Begeisterung steigert, ständig wühlt.

Und es tauchte ein Plan wieder auf, der schon am Ausgang der siebziger Jahre erörtert worden war. Es sollte die Versorgungsanstalt der Genossenschaftskasse nun endgültig von der eigentlichen Genossenschaft getrennt werden. Die Veteranen der Bewegung konnten schwer begreifen, daß die Genossenschaft zu einem Kampfverbande für soziale Rechte geworden war. Die Alten wollten in schöner Mittelstandsharmonie das Bestehen der Pensionskassen und des genossenschaftlichen Interessenverbandes. Sie konnten es sich nicht vorstellen, daß ein Künstler nur in die Genossenschaft eintrete, um sich zur sozialen Gerechtigkeit zu bekennen. Sie wollten unbedingt fordern, daß ein Genossenschafter auch bei den Pensions- und Sterbekassen seinen Beitrag zahle. Diese Pflicht zur Gemeinschaft galt ihnen als unanfechtbar. Und sie verstanden schwer ihre jüngeren Kameraden, die ihr Alter nur dann versichern wollten, wenn sie das Recht ihrer Jugend und männlichen Tüchtigkeit auch erstritten hätten. Ganz zu Anfang bestimmte man nur vier Pfennig als Beitrag für die besonderen genossenschaftlichen Zwecke, als da sind: die Zeitung, die Unkosten für Schiedsgerichte, Vertragskommissionen und ähnliches.

Wie sehr die Genossenschaft diese Freiheit der Bewegung brauchte, wie sehr es ihr obliegen mußte, ohne Schädigung ihrer menschenfreundlichen Einrichtungen nach kultureller und politischer Macht zu streben, das sollte sich im Jahre 1900 schon erweisen: Der Bühnenverein setzte seine Feindseligkeit gegen die Genossenschaft bis ins neue Jahrhundert hinein fort. Er tagte in Hannover und beschloß, etwaige Zugeständnisse, die er vielleicht den deutschen Künstlern gemacht hätte, nicht als allgemein bindend anzusehen. Sie sollten nur als „fakultativ" gelten. Jeder Direktor sollte bewilligen oder verweigern dürfen, was ihm gerade gut erschien. Gesteigert wurde nur die Rechtsunsicherheit. Und die Künstler, die sich in ihrer menschlichen Würde schwer betroffen fühlten und die auch mit Betrübnis in die Zukunft ihres wirtschaftlichen Daseins blickten, wurden noch weiter bedroht. Diesmal von der gesamten Politik ihres Vaterlandes, von dem Kampf, der um die sog. Lex Heinze tobte.

Die Anhänger des Rückschritts in Moral und Kunst benutzten die Tatsache eines widerwärtigen Verbrechens, um für ihre Kunstfeindlichkeit Boden zu gewinnen. Der Staatsanwalt Roeren scheute sich als Reichstagsabgeordneter nicht, seinen Anhang auch gegen die klassische Dichtung des Vaterlandes aufzuwiegeln. Ein Muckergeist sollte das deutsche Theater regieren. Man erinnerte sich an eine Bestimmung italienischer Sittenapostel, die verhindern wollten, daß auch nur die Farbe des Fleisches im Theater sichtbar werde, und die darum forderte, daß nur graue Trikots auf der Bühne getragen würden.

Am ersten Märzsonntag 1900 fand die riesige Versammlung der Kulturretter gegen den Rückschritt statt. Die Bühnengenossenschaft fehlte nicht. Hermann Nissen, der beredsame Präsident, sprach für die deutschen Schauspieler. Sie waren vielleicht am unmittelbarsten und gefährlichsten durch die Lex Heinze bedroht. Nach dem neuen Gesetz hätte es einen beschränkten Staatsanwalt z. B. einfallen können, in Hamlets Bericht von den Schandtaten seiner Mutter ein Vergehen zu erblicken, das die allgemeine Sittlichkeit untergrübe. Man durfte solches Beispiel nicht als lächerlich bezeichnen. Denn die Erfahrung hatte gelehrt, daß die Beschränktheit bei Staatsanwälten und anderen Zeloten unbeschränkt war. Und nun konnte es geschehen, daß der Schauspieler wegen dieses Sittenverbrechens vor

Gericht gezogen wurde. Er hatte gerichtliche Verfolgung zu fürchten, weil er für die Kunst und für den Direktor, den Brotherrn, seine Pflicht tat. Weigerte er sich aber, aus Furcht vor der Strafe, die gefährlichen Worte zu sprechen, so konnte der Direktor ihn wiederum der Pflichtvergessenheit beschuldigen, mit hoher Geldstrafe belegen oder gar hinauswerfen. Die Lex Heinze und das Hausgesetz waren die schlimmsten Feinde des Schauspielers. Die Lex Heinze wurde nicht Gesetz. Die Genossenschafter des Schauspielerverbandes hatten fleißig an dem Begräbnis der Gesetzesvorlage mitgearbeitet.

Ausgang des alten Jahrhunderts.

Das alte Jahrhundert endigte für die Genossenschaft mit Enttäuschung und Sorge. Die Beredsamkeit, die 1871 entfaltet wurde, hatte fast flehentlich die Anerkennung dessen erbeten, daß die deutschen Schauspieler nicht abenteuernde Zufallsexistenzen seien, sondern Menschen, fest verbunden mit jeder Tugend, die im geordneten Vaterlande herrschen soll.

Hatte man ihnen geglaubt?

Wer die Frage aufrichtig und ohne Überschwenglichkeit beantworten wollte, der konnte nur mit Vorsicht bejahen, der mußte das ermunternde Ja durch ein behutsam abgewogenes Nein bedenklich dämpfen. Und als im Jahre 1896 wiederum eine Weimarer Feier abgehalten wurde, um des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der Genossenschaft feierlich zu gedenken, schwieg nur für einen Augenblick die ernüchternde Verbitterung, die alle deutschen Bühnenangehörigen erfüllte.

In Weimar und bei späteren Festlichkeiten in Berlin und anderen Theaterstädten bekannte man sich gewiß zu dem großen deutschen Kunstideal, da erinnerte man sich noch einmal an das Wort Barnays, daß die Schauspieler zu einem Priesterstande des Ideellen gehörten. Aber man fühlte sich im Grunde doch als eine vereinsamte Priesterschaft, verlassen von den Regierenden, verstoßen nicht minder von dem sehr eigennützigen Brotherrn.

Es konnte die 15000 deutschen Bühnenangehörigen nicht trösten, es konnte sie nur blenden, daß zwanzig ihrer Kameraden bei diesem Jubiläum mit einigen fürstlichen Ordenssternen, Kreuzen und Schaumünzen beschenkt wurden. Und wagte man es, diese Gnadengeschenke etwas genauer anzusehen, so waren diese Sterne, Kreuze

und Schaumünzen, die mit und ohne farbiges Band auf der Brust oder um den Hals getragen wurden, auch nur Auszeichnungen sehr geringer Art. Es hatte sich da bei den zahlreichen Bundesfürsten der Brauch herausgebildet, ihre singenden und spielenden und musizierenden Lieblinge mit Orden zu begnaden, deren Rang durchschnittlich den Ehrungen für niedrig und klapprig gewordene Kanzlisten gleichkam. Wenige Bevorzugte hatten es weiter gebracht. Aber die meisten hatten sich mit der Ramschwelt dieser winzigen Auszeichnungen zu begnügen. Und es sei ohne Vorwurf und nur der Wahrheit nach festgestellt, daß sie sich begnügten. Die Sehnsucht nach den schmächtigen Kreuzen auf der Brust war unausrottbar bei all diesen Männern, die sonst ein anderes, mächtiges Kreuz durchs Leben schleppten. Der Glanz des Hofschauspielers überstrahlte alles. Ein neues Theater, das sich abseits von den Hoftheatern entwickelt hatte, etwa das Deutsche Theater Otto Brahms, mußte sich im bewußten Gegensatz zu den Hoftheatern entwickeln, angefeindet und sogar verfemt.

Es war mehr als ein Zufall, daß aus diesem Theater einer neuen, sozial gerichteten Bühnenkunst viele jener Schauspieler herauswuchsen, die nachher im Kampfe um die soziale Stellung ihrer Standesgenossen eine Führerrolle übernahmen. Nissen, Rickelt, Pategg, Reicher und andere kamen von dieser Stätte. Doch vorläufig galten alles die Residenzen.

Der Meiningensche Großherzog durchwanderte als Theaterunternehmer die Welt. Seine Gattin, eine ehemalige Schauspielerin, war die beste Vortragsmeisterin dieses ernsten, erfolgreichen Unternehmens. Die zum Märchentraum neigenden Schauspieler ließen sich durch einige Lebensmärchen blenden, die bei einigen Künstlerinnen Wirklichkeit wurden. Karoline Bauer hätte beinahe den belgischen Thron bestiegen, sie wurde nachher die Gattin eines polnischen Grafen und Patrioten. Das Leben des Fräuleins Fanny Elßler ist nach dem Geschmack süßlicher Romantiker für alle Zeit verklärt, weil der todesgeweihte Herzog von Reichstadt, des ersten Napoleon kränklicher Sohn, ihr seine letzte Zärtlichkeit geschenkt haben soll. Soll, denn die Geschichtsforschung hat diese Limonade einer Legende mit der entnüchternden Säure des Leugnens durchgeätzt. Und so weiter, und so weiter.

Aber all diese Erzählungen und Geschichten eines weniger reinen Glückes von Schauspielern und Schauspielerinnen nisteten sich ein in der Phantasie der Künstler und ihres männlichen und weiblichen Klatschbasenanhanges. Es war eine Welt eigentümlicher Romantik, in der sich einige tausend Künstler und Künstlerinnen gefielen. Sie darbten und opferten mannigfach, um Hofkünstler sein zu können. Sie waren stolz, zur Schranzenschar eines „Theaterherzogs" gehören zu dürfen. Mochten sie an einem anderen Theater aufmurren, wenn sie zur Probe gerufen wurden und dann stundenlang auf den Beginn der Probe warten mußten. Am Dessauer Hoftheater nahmen sie derartige Strapazen und Nervenmarterung gern auf sich, da man ihnen gebot, der Ankunft ihres fürstlichen Herrn entgegenzuharren.

Die männlichen und weiblichen Künstler, aufgenommen in den Kreis der Schranzen und dort häufig auch gefördert und verhätschelt, hatten in den Residenzen, den Schranzen gleich und den untergebenen Militärs gleich, an den Straßenrand zu treten und dort höfischen Zeremonienknix und Verbeugung zu vollführen, wenn ein Mitglied des regierenden Hauses die Straße kreuzte. Die Hofschauspieler sehnten sich nach dem metallenen Kleinzeug der Orden. Die Hofschauspielerinnen freuten sich dankbar und still, wenn ihnen aus den fürstlichen Gemächern abgelegte Garderobenstücke gespendet wurden. Es waren nicht selten durchaus kostbare Stücke, aber doch Almosen und Gnadenzugaben, weil die höfischen Gagen nicht reichten. Und behagte es der fürstlichen Dame nicht, mit solcher wohlwollenden Spende der Theaterdame zu helfen, dann blieb die vernachlässigte und schmal bezahlte Künstlerin eben eine sehr sorgenreiche, von ihren sonstigen Kolleginnen im Lande kaum zu unterscheiden. Sie blieb eine Frau, die niemand zu beneiden brauchte, obwohl sie in der höfischen Kutsche zur Vorstellung fuhr.

Denn auch das Recht der Hofschauspielerinnen auf die Theaterkutsche und auf die fürstlichen Marschallpferde war ein uraltes Gewohnheitsrecht, das selbst in den großstädtischen Residenzen bis in die jüngste, republikanisch geänderte Vergangenheit geachtet wurde. Aber es zeigte sich gerade bei diesem Brauch, daß die Künstlerinnen keineswegs als große Damen behandelt wurden. Sie galten nur als schnell zu beförderndes Personal und Hofmaterial. Es mußten besondere, recht lieblose Rechtsregeln beobachtet werden, damit der

Hofkutsche und den Marschallpferden keine allzu große Ermüdung zustoße. So wurde die Dame, die den Kutscher länger als fünf Minuten vor ihrer Türe warten ließ, sofort in eine jener berühmten, hausgesetzlichen Strafen genommen. Oder sie verwirkte gar, wenn ihr außerdienstliche Benutzung der Dienstkutsche nachgewiesen wurde, ihr angenehmes Kaleschenrecht. Sie durfte nicht etwa allein und bequem fahren. Es wurden aus Gründen der Sparsamkeit immer mehrere Damen zugleich eingeholt und verfrachtet. Das alles bedeutete einige Vorrechte, die einem romantischen Geschmack behagen konnten. Das alles verringerte aber im Grunde jene allgemeinen Menschen- und Bürgerrechte, die 1871 schon gefordert wurden und die 1896 beim Feste des fünfundzwanzigsten Jahrestages der Genossenschaft noch nicht erstritten waren.

Im Laufe dieser fünfundzwanzig Jahre hatten an der Spitze der Genossenschaft hauptsächlich Hofschauspieler gestanden. Als Louis Schneider die „Perseverantia" gründete, verzichtete er in Bescheidenheit auf den Vorsitz und bat Herrn von Hülsen, den Berliner Generalintendanten, die Leitung des Schauspielerbundes zu übernehmen. Das Präsidium des Bühnenvereins fiel stets wie ein Erbamt an den Berliner Generalintendanten, eingesetzt vom Kaiser und König.

Seitdem Hugo Müller, der unstete, in der Beredsamkeit der Versammlung sehr starke, in der ausdauernden Arbeit bald versagende erste Genossenschaftspräsident, sein Amt niedergelegt hatte, blieb das Amt des Vorsitzenden bis zum Jubiläum immer bei den Hofschauspielern. Und auch das Vizepräsidium fiel meistens einem solchen Manne zu.

Auf Hugo Müller, den Improvisator der großen, fortreißenden Phrase, folgte Franz Betz, der vierzehn Jahre lang sein hohes Amt verwaltete. Zweimal hatte Betz in seiner Laufbahn auf die Wanderschaft gehen müssen, weil die Direktoren ihm Talent und Stimme absprachen. Er wurde trotzdem der erste Hans Sachs und der erste Wotan. Richard Wagner schrieb über ihn: „Will ich einen Mann bezeichnen, welchen ich wegen vorzüglicher Eigenschaften als einen ganz besonderen Typus dessen betrachte, was der Deutsche nach seiner eigentlichen Natur durch nur in ihm anzutreffenden Fleiß und zartestes Ehrgefühl auch auf dem Gebiete der idealsten Kunst zu leisten vermag, so nenne ich den Darsteller meines Wotan: Franz Betz."

Er war der erste Ehrenpräsident der Genossenschaft. Durch eine Herzlähmung wurde er am 11. August 1900 dahingerafft.

Gustav Berndal verwaltete das Präsidentenamt zwei Jahre lang. Döring hatte dem schwärmerischen Jüngling, der zum Kaufmann bestimmt war, von dem schweren Weg des Schauspielers abgeraten. Berndal ließ sich nicht einschüchtern, und er verzweifelte auch nicht, als sie ihn von Rostock wegen Unbrauchbarkeit fortschickten. Bald spielte er am Berliner Hoftheater den „Romeo", den Ferdinand in „Kabale und Liebe" und den „Max Pikkolomini". Ritterliche Haltung und soldatische Schärfe wurden seinem Spiele nachgerühmt. Otto Franz Gensichen schrieb: „Berndals physische Mittel gehören zu den reichsten, die je einem Schauspieler verliehen wurden." Nur ein Jahr amtete er. Seine Stärke war nicht der Kampf. Der verwöhnte Mann, dem das Herz keineswegs fehlte, konnte aber nicht begreifen, daß ein beträchtliches Elend unter seinen Genossen umging.

Der vierte Präsident der Genossenschaft, Ernst Krause, hatte es vom armen Kupferschmied bis zum Nachfolger Dörings am Königlichen Schauspielhaus zu Berlin gebracht. Sein Hoftheaterkollege Oskar Keßler, der auf weiten Kunstreisen durch Amerika und Rußland herumgekommen war, übernahm hierauf das Präsidentenamt.

Die Jubiläumsrede von 1896 hielt als Genossenschaftspräsident Hermann Nissen. Und Männer wie Max Pohl, Possart, Jocza Savits verwalteten andere hohe Ehrenämter der Genossenschaft. Der Geist, der sie alle beseelte, war gemischt aus ernstem Idealismus und einer tief wurzelnden Bewunderung alles dessen, was aus der Atmosphäre des Hoftheaters stammte.

1896 suchten sich die radikalen Mitglieder durchzusetzen. In die verhaltene Stimme der Feiertagsdiplomatie, in die pathetischen Jubiläumsverse Martin Greifs und Wildenbruchs und in die angenehme, hausbackene Prologsprache Ludwig Fuldas mischten sie eine dunklere und kräftigere Mahnung: Deutsche Schauspieler vergesset nicht, daß ihr nur arg ausgebeutete Arbeitnehmer seid! Eure Aufgabe sei der Kampf um gute Arbeitsbedingungen. Doch Jocza Savits prägte gerade in dem Jubiläumsjahre den entmutigenden Satz: „Der Vergleich mit den Arbeitern ist nicht gut."

Man ließ es sich noch ohne Abwehr gefallen, daß der Direktor die Zeitung der Genossenschaft benutzte, um Genossenschafter an

den Pranger zu stellen. Der Direktor teilte dort öffentlich mit, daß der und der Schauspieler mit Schulden durchgegangen sei usw. Wer solche drakonischen Bräuche abschaffen wollte, der war noch keineswegs ein Verteidiger der Schuldenmacher. Denn es ist doch beinahe übermenschliche Selbstquälerei, daß jemand den berechtigten oder nur mit unberechtigter Anmaßung auftretenden Ankläger in sein eigenes Haus zu Gaste lädt. Es drückte die radikalen Genossenschafter sehr, daß sie in ihrer eigenen Vertreterversammlung gegen eine Mauer von Gegnern anlaufen mußten, die in ihren eigenen Reihen groß geworden waren.

Häufig hatte es sich ereignet, daß ehemalige Künstler, die in einem Direktorenbureau gelandet waren, die Vergangenheit ein wenig abschworen. Aus beschwerdeführenden Künstlern wurden Direktoren, die zu Beschwerden ihrer ehemaligen Kameraden mancherlei Anlaß gaben. Die Genossenschafter der Berliner Theater beantragten darum schon 1899, daß Genossenschaftsmitglieder, die eine Theaterdirektion annahmen, als amtlich gewählte, also stimmberechtigte Genossenschaftsvertreter nicht mehr zuzulassen seien. Zunächst wurde der Antrag von der ganzen Generalversammlung fast einstimmig abgelehnt. Nur zwei Vertreter stimmten dafür. Der Antrag wurde wiederholt. Gustav Rickelt, der später tiefen und beherrschenden Einfluß auf Geist und Geschäftsführung der Genossenschaft eroberte, formulierte in diesen Zeiten zum erstenmal den Willen der Radikalen. Der Antrag gegen die Stimmberechtigung der Direktoren wurde von Rickelt wiederholt. Genau die Hälfte aller Stimmen war für Rickelt, die andere Hälfte gegen ihn. So standen sich zwei Parteien gegenüber, die genau über die gleichen Kräfte und den gleichen Anhang verfügten.

Wer würde siegen?

Im Juni 1898 regierte Kaiser Wilhelm II. zehn Jahre. Ihm wurde laut gehuldigt. Er galt als ein Schutzherr des politischen Friedens und des wirtschaftlichen Wohlstandes. Und er wurde auch in Versen, die mit Lob nicht sparten, als der weitblickende, herrlich empfindende Schirmherr der kostbarsten deutschen Kultur- und Kunstgüter gepriesen.

Der Kaiser wollte mit der ihm eigentümlichen Lebhaftigkeit zeigen, daß er den Namen eines hohen Kunstherrn wohl verdiente. Er tat, was im Stile seiner geräuschvollen Persönlichkeit war. Er legte seine große

Infanterie-Generalsuniform an, er schmückte sich mit Schärpe und Schild des schwarzen Adlerordens und befahl seinen Schauspielern, auf der Bühne seines kaiserlichen Theaters anzutreten. Dort stellten sich, geführt von dem Generalintendanten, dem Grafen Hochberg, alle Berühmtheiten der Berliner königlichen Theater auf. Und Kaiser Wilhelm sprach zu ihnen: Er sagte, daß er in der „Schule des Idealismus" erzogen worden sei. Er äußerte die Meinung, das Theater sei vor allem dazu berufen, „den Idealismus in unserem Volke zu pflegen, an welchem es Gott sei Dank, noch so reich ist und dessen warme Wellen noch in seinem Herzen reich quellen."

Das war 1898 eine schöne und erfreuliche Wendung, die nicht nur in dem königlichen Kulissenhause blieb, sondern weit ins Vaterland hinausklang. Kaiser Wilhelm wollte nichts anderes. Und er setzte seine Rede mit dem Bekenntnis fort, er habe sich fest vorgenommen, „daß das königliche Theater ein Werkzeug des Monarchen sein sollte, gleich der Schule und der Universität, welche die Aufgabe haben, das heranwachsende Geschlecht heranzubilden und vorzubereiten für die Erhaltung der höchsten geistigen Güter unseres herrlichen deutschen Vaterlandes".

Und dann der Kaiser mit erhobener Stimme: „Nochmals, das Theater ist auch eine meiner Waffen!"

In der Feierlichkeit des Junitages 1898 zündete auch diese Fanfare. Das Wort wurde hin- und hergewälzt in Ausdeutungen und patriotischen Anwendungen. Man empfand, soweit die Beobachtung in dem Genossenschaftsblatt, der Amtszeitung der deutschen Schauspieler, ausschlaggebend ist, das Wort keineswegs als eine lärmende Kundgebung, die irgend welchen Widerspruch verdiente. Man hieß es gut, daß der Kaiser „Meine Oper" und „Mein Schauspielhaus" sagte. Dieses Mein mußte nach dem höfischen Brauche, der den Brauch der Rechtschreibung umstieß, mit großen, königlichen Anfangsbuchstaben geschrieben werden.

Als der Kaiser noch einmal das Theater eine „ungeheure Macht in der Hand des Monarchen" nannte, schien in jedem der aufmerkenden Künstler das Bewußtsein zu dröhnen, daß er in diesem Augenblicke auf mystische Art zu einem heiligen Machtwerkzeug des Königtums gehämmert werde. Der Monarch, der sich da in Stiefeln und Sporen und Generalsrock und Großritterschärpe aufreckte, er-

weckte Vertrauen und Jubel. Herold dieser Jubelstimmung, ein wirklicher Herold, der nicht genug der Ergebenheitsworte finden konnte, war Graf Hochberg, der Generalintendant. Es wurde von dem Intendanten, der „alleruntertänigste und tiefgefühlteste Dank" dargebracht. Der Intendant merkte in seiner Begeisterung gar nicht, daß er sich ein wenig gegen die Regeln der deutschen Rechtschreibung verging. Er fuhr fort: „Nur unter den Augen Ew. Majestät, dem weisen Rate, den alle Zeit das Richtige treffenden Anweisungen, dem hohen und feinen Kunstverständnisse, dem umfassenden Wissen Ew. Majestät ist es möglich gewesen, die königlichen Theater soweit zu bringen, daß ihre Aufführungen, wie ich wohl sagen darf, mit wenigen Ausnahmen wohl jederzeit als Parade- und Festvorstellungen vor Ew. Majestät gegeben werden konnten." Und Graf Hochberg schloß: „Ew. Majestät! Wir sind Truppen, allezeit bereit zu schlagen, wir haben Mut, siegesgewiß sind wir aber nur, wenn wir stets gewärtig sind, vor dem scharfen, künstlerischen Blick Ew. Majestät Revue zu passieren."

Auf die Fanfare des Kaisers hatte die Fanfare des Höflings geantwortet.

Das alles war aber mehr als ein Zwischenspiel zur Freude eines Herrschers, der sich gern am Trompetenton der eigenen Brust und am Posaunengeschmetter seiner Günstlinge berauschte. Das alles wurde als Leitsatz für die Ewigkeit ins Herz und in den wägenden Verstand genommen. Die Masse der deutschen Bühnenangehörigen glaubte aufrichtig, in Wilhelm II. einen freundlichen Beschützer zu verehren.

Mehrmals war ja in den Generalversammlungen der Gedanke aufgetaucht, mit der Bitte um das Theaterrecht geradeswegs zum Kaiser und zu seinem Kanzler zu gehen. Man hörte es gern, daß man Waffe und Werkzeug in der Hand des Monarchen sei. Daß die deutschen „Geistesheroen" an dem kaiserlichen Theater allezeit ihre Heimat fänden, war des Königs Behauptung. Sah man aber genauer zu, so war die Freude an diesen Heroen, an Kleist, an Schiller und Goethe und Hebbel, ziemlich gering. Man freute sich desto eifriger an Oskar Blumenthal, Joseph Lauff, Hugo Lubliner u. a. Man vergaß, daß Wildenbruch, der große Patriot, nur auf mühseligem Umwege ins königliche Schauspielhaus gelangt war, und daß die stärksten deutschen Dichter von 1890 umsonst den Weg ins königliche Schauspielhaus gesucht hatten. Man war eben bescheiden und nachgiebig

in ästhetischen Dingen. In dem „Idealismus“ des Kaisers wollte man nicht eine bedrohliche Hohlheit hören, sondern nur das klingende Bekenntnis zur Erhabenheit. Das Gefühl des Schauspielers wurde erst später empfindlicher.

Erst 1904 wurde von der Berliner Generalintendanz bekanntgegeben, das Publikum dürfe auch während der Anwesenheit des Monarchen seinen Beifall oder sein Mißfallen kundgeben. Also hatte man bisher schweigen müssen, wenn der Monarch im Bühnenhaus weilte. Oder man hatte wenigstens mit seinem Beifall warten müssen, bis der Monarch die Hände rührte. Also war es bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein höfisches Vorrecht gewesen, dem zahlenden Theatergast die freie Äußerung seiner Ansicht zu verbieten.

Seltsam, das Publikum rumorte niemals gegen den Maulkorb, der ihm an den sogenannten Galaabenden umgelegt wurde. Und die Künstler, des Publikums Hätschelkinder und Vasallen, erwachten auch noch nicht.

In Madrid hatte Don Fernando Diaz de Mendoza großen Ruhm erlangt. Don Fernando war verwandt mit den Grafen de Lallaing, mit den Herzögen de la Torre, mit den Marquis Fontanar und den Grafen Belazote, das heißt mit einigen der ältesten und erlauchtesten Adelshäuser Europas. Da er im bürgerlichen Beruf eines Tenors den höchsten Ruhm erreicht hatte, so scheute er sich nicht mehr, auch als Sänger den Adelsnamen zu tragen. Dieses Recht wurde ihm aber vom spanischen Staatsrat abgesprochen. Ja, mehr noch, die Behörde nahm, ausgehend von dem Falle Don Fernandos, Veranlassung, zu untersagen, daß auf einem Theater- oder Konzertzettel überhaupt adlige Namen gedruckt wurden. Das geschah 1897.

Die deutschen Künstler brauchten derartiges nicht zu fürchten. Einige ihrer Berühmtheiten erhielten sogar den persönlichen Adel zu den Ordensauszeichnungen, die ihnen kaiserliche Huld und königliche Gnade geschenkt hatten. Wo aber blieben die vielen, die Tausende der mittleren und kleinen und kleinsten Bühnenangehörigen, die immer noch unter der Bürde ihrer schlechten Verträge und der entwürdigenden Hausgesetze seufzten? Sie kamen nur vorwärts Schritt für Schritt.

Neuer Geist.

Eine Botschaft Kaiser Wilhelms, datiert vom 4. Februar 1890, verhieß: „Für die Pflege des Friedens zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern sind gesetzliche Bestimmungen über die Formen in Aussicht zu nehmen, in denen die Arbeiter durch Vertreter, welche ihr Vertrauen besitzen, an der Regelung gemeinsamer Angelegenheiten beteiligt und zur Wahrnehmung ihrer Interessen bei Verhandlung mit den Arbeitgebern und mit den Organen Meiner Regierung befähigt werden."

Diese kaiserliche Kundgebung, hundertfach hin und hergedeutet von Parlamentariern, Wirtschaftspolitikern und weniger verantwortlichen Kannegießern, spielte in den vertraulichen Gesprächen und öffentlichen Verhandlungen der Bühnenangehörigen eine gewichtige Rolle. Der Landesherr, auf den die Masse der deutschen Künstler mit Liebe und patriotischer Zuversicht blickte, hatte ein Versprechen gegeben, das nicht als bloße Verheißung eingeschätzt werden durfte. Die Worte vom Arbeitgeber und Arbeitnehmer, die um die Wende zum neuen Jahrhundert immer häufiger von den leidenden und benachteiligten Schauspielern gebraucht wurden, standen klipp und klar in dieser Kundgebung. Und gesagt wurde darinnen auch, ohne daß eine Einschränkung möglich war, daß von den Regierenden die Beauftragten aller beim Arbeitsvertrag beteiligten Parteien gehört werden sollten.

Ein Jahrzehnt verging. Die Arbeitgeber des Bühnenvereins taten trotzdem, was sie wollten. Sie formten mit Behaglichkeit und Energie die Arbeitsverträge zu Bestimmungen um, die einseitig ihren eigenen Machtbezirk erweiterten und befestigten.

Da traten allgemeine politische Ereignisse ein, die den unbe-

schränkten Machtwillen der Bühnenleiter dämmten, die Ansprüche der Bühnenangehörigen aber begünstigten.

Gerade das letzte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts brachte die Arbeiten zum Abschluß, die dem geeinigten Deutschen Reiche das allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch bescheren sollten. Das neue Bürgerliche Gesetzbuch, das 1900 in Kraft trat, beseitigte nicht nur die bisher in den einzelnen Bundesstaaten herrschende Rechtszersplitterung, es ebnete auch einem neuen Rechtsgeiste den Weg.

Es band vor allem mit dem „Recht der Schuldverhältnisse" Arbeitnehmer und Arbeitgeber an Vereinbarungen, die ein verschärftes soziales Gewissen erdacht und durchgebildet hatte. Die deutschen Bühnenangehörigen sollten unmittelbaren Nutzen aus dieser Entwicklung ziehen. Als 1899 Dr. Krückl, „die Seele und das schlagende Herz der Genossenschaft", gestorben war, und als nach Jahresfrist in Straßburg das Denkmal dieses klugen, ernsthaften, dem Allgemeinwohl stets ergebenen Künstlers enthüllt wurde, versuchten die Genossenschaftsführer eben, diesen neuen, ihnen förderlichen Gesetzesgeist zu durchdringen. Alle deutschen Künstler spendeten für den Straßburger Gedenkstein, dessen Schlichtheit und Macht für die einfache und emsige Menschengröße des Verstorbenen dauerndes Zeugnis ablegte. Zu den blendenden Rednern der Genossenschaft hatte Franz Krückl nicht gehört. Wissen und Gründlichkeit waren seine besten Eigenschaften. Daß der Kampf der deutschen Schauspieler ein Kampf gegen juristischen Formalismus sein würde, das hatte er schon in jener Gründungsstunde des Jahres 1871 erkannt, da er die Frage aufwarf: „Was ist ein Theatergesetz?" Er sollte nicht mehr die freudigen Gesichter der Kameraden erblicken, die auf das neue Bürgerliche Gesetzbuch vertrauten.

Nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch galt nämlich als zwingendes Recht, „was nach dem objektiven Maßstabe der Billigkeit verordnet war". Das hieß: Beide Parteien, die sich zu einem Rechtsverhältnis irgendwie zusammentaten, wurden von vornherein als gleichberechtigt angesehen. Dementsprechend konnten auch Arbeitgeber und Arbeitnehmer nur als Vertragsparteien eingeschätzt werden, denen soziale Gleichstellung gebührte. Das war gewiß kein Rechtssatz, der irgendwie staatumstürzend in die Vollmachten, in die Taschen und in die Kassenschränke der Besitzenden eingegriffen hätte, um den Besitz-

losen unverdiente Vorteile zu gewähren. Der Gesetzgeber gewährte dem Arbeit Suchenden und Arbeit Nehmenden nur einen naturrechtlich schon zugestandenen und von einer rückschrittlichen Anschauung wieder beseitigten Schutz dagegen, daß der wirtschaftlich Schwache über das gewöhnliche Maß der bürgerlichen Verhältnisse hinaus bedrängt würde. Daß Arbeitsnot und Arbeitsgelegenheit sich im bürgerlich geordneten Staate nach dem Gesetz von Angebot und Nachfrage regelten, gleichsam als wenn die menschliche Arbeitskraft eine tote, mechanisch zu handelnde Ware sei, das war die Meinung der ökonomischen Denker, die sich im wirtschaftlichen und auch im politischen Freisinn gefielen. Das war auch die Meinung des beredsamen Theaterfachmannes Jocza Savits gewesen, der mit gewinnender und entwaffnender Schärfe die übergroße Not der Schauspieler aus dem übergroßen Angebot der schauspielerischen Kräfte abgeleitet hatte.

Das Bürgerliche Gesetzbuch versuchte nicht, die Frage irgendwie zu lösen, ob die Manchesterwahrheit von dem Angebot und der Nachfrage nicht doch irgend welche logischen Lücken aufweise, nein, es rüttelte nichts an einer Ordnung, die den schrankenlosen Wettbewerb im Daseinskampfe der sozialen Klassen gestattete. Es dämmte nur jene Denk- und Rechenweise ein, die in der lebendigen menschlichen Arbeitskraft nichts anderes als eine tote, nach Belieben zu handelnde Ware erblickte

Sucht ein Mensch, behaftet mit Not — ob wirtschaftliche, ob geistige Not, untersucht der Gesetzgeber nicht! — Arbeit, so darf sein Nebenmensch, der Arbeitsmöglichkeiten bietet, aus solchem Überschuß der wirtschaftlichen Kraft nicht ohne weiteres das Recht ableiten, den Arbeit Suchenden und hernach Arbeit Nehmenden menschlich, sittlich und wirtschaftlich zu benachteiligen.

Der Arbeitgeber, der die wirtschaftliche Überlegenheit besitzt, mag sich bei etwaigen Vertragsverhandlungen und Abmachungen als beherrschenden Vorgesetzten fühlen, bei dem Feilschen und Vorteilsuchen der Parteien, die einen Dienst- und Arbeitsvertrag eingehen, darf aber ein Verhältnis von Vorgesetzten und Untergebenen nicht vorausgesetzt werden. Das freisinnige Gesetz verlangt, daß die paktierenden Parteien ohne Hinterhalt und Vorbehalt diesen Dienstvertrag eingehen. Insbesondere ist es dem Erwerber einer mensch-

lichen Arbeitskraft untersagt, seine Macht zu irgend welchen Maßregeln der „Schikane" zu gebrauchen. Der Arbeitgeber darf z. B. keine Arbeitsregeln erfinden, die nur geeignet sind, dem Arbeitnehmer Kränkung und Schaden zu bereiten. Die alte römische Rechtsebenbürtigkeit der Parteien, die nach der Sklavenarbeitsordnung des römischen Reiches bei Dienstverträgen selten, dagegen bei allen anderen schuldrechtlichen Abmachungen angenommen wurde, verlangt eigentlich als eine sehr natürliche Folgerung ein derartiges „Schikaneverbot", wie es bald durch den § 226 des Bürgerlichen Gesetzbuchs gesichert wurde. Aber noch der Entwurf des Gesetzbuchs lehnte das Schikaneverbot ab, das eine erweiterte Ebenbürtigkeit zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer anbahnte. Erst der Reichstag, in dem neben dem Fachjuristen auch der Mann der Lebenserfahrung und des Volkes sprach, setzte diesen die Schikane verbietenden Paragraphen durch. Und nachdem er Gesetz geworden war, eröffneten sich für den Schauspieler wieder schönere Aussichten.

Ohne die Hilfe des Bürgerlichen Gesetzbuchs hätte er auch nicht den Krieg gegen das grausame Hausgesetz führen können, das einen Teil seines Dienstvertrages bildete, das aber, wie an entscheidenden Beispielen dargelegt worden ist, keinen anderen Zweck erfüllen sollte, als die Umwandlung des Künstlers in ein willenloses Werkzeug des Direktors.

Ein römischer Rechtssatz lautet: „Voluntantem potius quam verba spectari placuit." Der Gesetzgeber wollte, daß bei Rechtsverträgen der wirkliche, aufrichtige, aus sachlichen Gründen herstammende Wille höher geachtet werde als die abstrakte Gesetzesformel. Und diesem Salomonischen Spruch trug das neue Gesetzbuch Rechnung, indem es forderte, daß Verträge nur so geschlossen wurden, wie Treu und Glauben mit Rücksicht auf die Verkehrssitte es erfordern.

Drei neue Begriffe, die im Grunde nur einen altertümlichen Rechtssinn ausdrückten, kamen also durch das Bürgerliche Gesetzbuch zur Wiedererweckung: die Begriffe der Treue und des Glaubens, der Verkehrssitte und der Schikane. Das moderne Leben, das dem modernen Recht die Grundlagen gewährte, schmiedete diese drei Begriffe zu sehr lebendigen Kräften zusammen. Ein scholastischer, spitzfindiger Advokat hätte z. B. einen Wohnungsmietvertrag gefunden, der das menschenfreundliche Verbot enthielt, daß nachts im Hause nicht

Klavier gespielt werde. Der Mieter, ein Till-Eulenspiegel, hätte das Verbot des Klavierspiels geachtet, nachts jedoch Trompete geblasen oder Pauke getrommelt, und sein Anwalt hätte das ungeschmälerte Recht auf diese Trompeten- und Paukenmusik mit dem Hinweis darauf verlangt, daß nur Klavierspiel untersagt sei. Er hätte den Bruch des Rechtes zugunsten einer starren Rechtsformel verlangt und zuungunsten der höheren Satzung von Treu und Glauben. Das verbot eben das neue Gesetzbuch. Und es verbot auch, daß mit Hilfe der erstarrten Rechtsformel die einseitige Quälerei einer Vertragspartei, die Schikane, gestattet, und der Richter gegen seine Kenntnis des Lebens, gegen die „Verkehrssitte" gezwungen würde, mit Hilfe der erstarrten Rechtsformel zugunsten des Schikanierers zu entscheiden. Das neue Gesetzbuch machte also, um etwas sehr Wichtiges vorweg zu nehmen, den auf einseitigem Kündigungsrecht beruhenden Bühnenengagementsvertrag unmöglich.

Und ein Letztes: Das neue Gesetzbuch schaltete die trockene, lebensferne und lebensfeindliche Rechtsprechung auch aus, indem es des Tacitus staatsmännische Weisheit festhielt: „plus valent boni mores quam bonae leges" (mehr als gut gezirkelte Rechtssprüche sind gute Rechtssitten wert). Der Begriff des Vertrages gegen die guten Sitten wurde in das neue Gesetzbuch eingeführt. Arbeit des Menschen mußte mehr werden als mechanisch zu verhandelnde Ware. Sie mußte ein nach Treu und Glauben zu gewinnendes Menschenverkehrsgut werden.

Das alles lasen und ließen sich die Bühnenangehörigen von ihren rechtskundigen Freunden erklären, und sie arbeiteten einen neuen Vertragsentwurf aus.

Bisher war es dem Direktor möglich gewesen, schon aus der leichten Überschreitung eines Urlaubs einen schweren Vertragsbruch eines Künstlers abzuleiten und dem Künstler dadurch jenen Schaden zuzufügen, der über Jahre und Jahre eine schöne, aufblühende und ringende Kraft lähmte. Würden solche Verträge nach dem neuen Gesetz auch gelten? Würde es wieder erlaubt sein, einen Künstler für unbestimmte Zeit zu unbezahlten Proben zu verpflichten und ihn nach dem berüchtigten Probemonat in die Erwerbslosigkeit hinauszustoßen? Sollte weiter das Recht gelten, daß ein Schauspieler gekündigt und hierauf zu einem herabgesetzten Gehalt wieder eingestellt wird?

Selbst der Rechtskundige des Bühnenvereins hatte die Befürchtung ausgesprochen, die nach dem neuen Gesetzbuch urteilenden Richter würden Entscheidendes der bisher geltenden Verträge als unsittlich bindende Vereinbarungen ablehnen. Das war ein Eingeständnis, und es war zugleich die Warnung eines Mannes, den bisher niemand einer übertriebenen Weichherzigkeit verdächtigt hatte. Der Geheime Admiralitätsrat Felisch, der rechtskundige Berater des Bühnenvereins, ein berühmter Sachkenner auf dem Gebiete des Seebeuterechtes, war dessen gewiß, daß nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch die bisherigen Konventionalstrafen und die übrigen Hausordnungsstrafen als zu hoch und demnach als unsittlich zu beurteilen seien. Die Geschäftsübung der Direktoren hatte diese stattliche Höhe der Geldstrafen eben zum Gesetz der Hausordnung von 1899 bestimmt. Und nun sollte es anders werden.

Man schreibe den Direktoren nicht alle Verantwortung für die Härte ihrer Verträge zu und erinnere sich daran, daß viele Direktoren auch selber unter Verträgen seufzten, die mit den sittlichen Forderungen des neuen Gesetzbuches nicht in Einklang zu bringen waren. In den meisten Fällen wurden zwischen den Theaterunternehmern und den Städten Pachtverträge abgeschlossen, die nach den Berechnungen von Frau Charlotte Engel-Reimers die Kasse der Stadtverwaltungen möglichst entlasten, alle Geldopfer jedoch den Unternehmern zuschieben sollten.*)

„Theater muß sein, aber der Stadtsäckel muß möglichst geschont werden.“ Das war der Leitsatz der Hausherren in den meisten Stadttheatern. Die Städte bauten mit hohen Kosten ihre Theater, und der Pächter, der Direktor also, mußte die Tilgung der hohen Bausummen einbringen. Während einige Großstädte weitherziger verfuhren und ihren Theatern sogar beträchtliche Unterstützungen zuführten, betrachteten zahlreiche Städte ihre Theater nur als Stätten, die bei einer tüchtigen kapitalistischen Ausbeutung beträchtliche Überschüsse abzuliefern hatten. Unmittelbares Opfer dieses Systems war der Direktor, der wiederum in den Künstlern seine Opfer suchte. Nicht immer freiwillig, das sei zugestanden. Aber diese Tatsache durfte die Künstler nicht hindern, um ihr Recht zu kämpfen. Der Direktor mußte meistenteils den „Fundus“ selber liefern. Er konnte

*) S. Charlotte Engel-Reimers: Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen, S. 60 ff.

es häufig nur tun, indem er an den Gehältern seiner Künstler sparte. Der Pächter war nicht selten ebenso wie sein Künstler nur für die kurze Frist einer Spielzeit verpflichtet, und wenn er dann wieder nach neuen Geschäften suchte, fehlten ihm die Mittel, um seinen Fundus zu halten oder weiter zu fördern, wie es der Umfang eines Theaterapparates verlangte. Er mußte verschleudern oder borgen, kurz, er mußte seine wirtschaftliche Widerstandsfähigkeit beträchtlich schädigen. Und war er für mehrere Spielzeiten an dem gleichen Orte Theaterpächter, so tat die Stadt, was der Direktor bei seinen Künstlern getan hatte: Sie behielt sich das einseitige Kündigungsrecht vor. „Eine Kündigung ohne Einhaltung einer Kündigungsfrist steht der Stadtverwaltung außerdem zu, wenn nach zweimaliger vergeblicher Verwarnung der Pächter seine Verpflichtung in finanzieller oder in künstlerischer Beziehung nach Ansicht des Theaterkomitees nicht erfüllt." So hieß es in einem derartigen Vertrag. Die Stadt sah das Theater nicht als Stätte der Kultur und der Kunst an, und der pachtende Direktor war gelehrig und gehorsam. Es war nicht immer leicht zu entscheiden, ob er seiner Neigung oder nur der Not folgte, wenn er die Menschen, die seiner Obhut anvertraut waren, dann als ein Ausbeuter behandelte.

Schon 1871 hatte Hugo Müller, der erste Präsident der Genossenschaft, ausgerufen, daß nicht ein Herkules, sondern zehn notwendig wären, um den Augiasstall des deutschen Theaters auszumisten. Noch war wenig von der derben Behauptung des temperamentvollen Mannes zurückzunehmen. Der Rechtsberater des Bühnenvereins wollte sicher nicht überschwenglich und stürmisch reformieren, sondern nur behutsam. Er mußte aber zugeben, daß es sich mit dem Geist des neuen Gesetzbuches nicht vertrug, wenn der schuldlos erkrankte Bühnenangehörige nach vier, acht oder vierzehn Tagen gekündigt und ohne Entschädigung entlassen wurde, oder wenn man von ihm unbezahlte Arbeit vor Beginn der Spielzeit verlangte. Geheimrat Felisch wies auf die Gefahr hin, daß der Paragraph, der die Unsittlichkeit der Verträge brandmarkte und Treu und Glauben und Rücksicht auf die Verkehrssitte und Ausschaltung der Schikane forderte, alle vorhandenen Verträge umstürzen würde, wenn Genossenschaft und Bühnenverein nicht gemeinsam ihr Vertragsrecht im Geiste des neuen Gesetzbuches aufbauten. Er tat es aus Er-

wägungen der Klugheit, nicht getrieben durch Regungen übertriebener Nächstenliebe.

Die neue Verkehrssitte, die das Dasein des deutschen Theaters und seiner Angehörigen jetzt zu beherrschen hatte, sollte geschaffen werden. Die Genossenschafter lasen mit Erstaunen, aber auch mit neu erwachendem Vertrauen die Worte des Geheimrats Felisch.*)

„Unsere soziale Entwicklung drängt dahin, daß der Standpunkt des aufgeklärten Despotismus verlassen und eine Regelung auf Grund gemeinsamer Verständigung der widerstreitenden Interessen herbeigeführt wird." So hieß es in dieser Denkschrift. Das drückte ja nichts anderes aus als den Wunsch des Bühnenvereins nach einer Versöhnung mit der Genossenschaft. Die Mitglieder des Bühnenvereins bekannten also selber, daß sie sich häufig als Despoten aufgespielt hätten, wenn auch als aufgeklärte Despoten. Das sollte aufhören. So versprach der Rechtskundige des Vereins mit einer gewissen Feierlichkeit.

Und Hermann Nissen, der Präsident der Genossenschaft, der sein Amt niederlegte, um am Wiener Burgtheater ein neues Gebiet seiner Kunst zu suchen, scheute sich nicht mehr, seinen Kameraden zu empfehlen, daß sie die „Animosität" gegen den Bühnenverein aufgäben. Fürwahr, nach dem Sturm von 1899 und nach der Niedergeschlagenheit von 1899 schien eine Zeit des Friedens zu kommen.

Man wählte als Nachfolger Nissens Max Pohl, Mitglied des königlichen Schauspielhauses in Berlin, einen klugen und gewandten Mann, der wegen seiner milden Beredsamkeit und seiner gelehrten Bildung große Achtung genoß. Man wollte also wieder gemeinsam mit dem Brotherrn beraten. Wiederum wurde beschlossen, in einer gemeinsamen Kommission mit den Vertretern des Bühnenvereins ein neues Kontraktrecht auszuarbeiten. Man verhehlte sich nicht, daß diese Beratungen sich lange, vielleicht über Jahre hinaus hinziehen würden, aber man zweifelte nicht, daß diese Sechsmännerkommission das Werk im Geiste der neuen Zeit und des neuen Bürgerlichen Gesetzbuchs beenden würde. Mit weichen, beinahe zierlichen Worten bezeichnete Dr. Max Pohl die Aufgabe dieser Kommission. Die Vertreter der Genossenschaft würden bei den Direktoren einen

*) S. Felisch: Denkschrift über die Einwirkung des Bürgerlichen Gesetzbuchs auf die Engagementsverträge des deutschen Bühnenvereins.

freundlichen Empfang finden, als wenn man sie in einen mäzenatischen Salon geladen hätte. Der Bühnenverein ließ sich eine derartige Sanftheit gern gefallen; er erwiderte sie aber nicht mit gleichem Entgegenkommen. Er wollte durch neues Auftrumpfen immer wieder beweisen, daß er der Herrscher im Theatergebiet sei und es ungestört zu bleiben dachte. Die Kommission, die er eben zugestanden hatte, lehnte er ebenso schnell wieder ab.

Die Genossenschaft legte sachliches und rechtliches Material vor, das den gemeinsamen Beratungen dienen sollte. Der Bühnenverein teilte jedoch 1902 mit, daß er nicht beliebe, die Ständigkeit der gemeinsamen Kommission anzuerkennen. Er beriet den neuen Theatervertrag wieder einmal allein und unter Ausschluß der Öffentlichkeit und nur mit seinen eigenen Vertrauensmännern.

Die Genossenschaft antwortete darauf, daß doch nur die gemeinsame Kommission prüfen könne, und ein einseitiger Gesetzesvorschlag hinfällig sein müsse. Umsonst. Das vorläufige Ergebnis waren einige Versprechungen in den Wind hinein. Die Unklarheit in allen entscheidenden Fragen steigerte sich nur noch.

Als das Bürgerliche Gesetzbuch ausgearbeitet wurde, hatte der Gesetzgeber an das deutsche Theater und seine Angehörigen kaum gedacht. Die Hoffnungen der Bühnenangehörigen waren wieder einmal zu hurtig emporgeschnellt und zu hoch gegangen. Trotzdem wurden einige Vorteile errungen. Trotzdem blieb die Kommission, die ursprünglich gesprengt und beeinträchtigt werden sollte, beisammen.

In der Vertragskommission saßen Männer, wie Ludwig Barnay, Max Pategg und Nissen. Barnay war im Laufe der Jahrzehnte mit seinen Kameraden von der Genossenschaft häufig und hart aneinandergeraten. Er hatte sich ihnen sogar für eine beträchtliche Zeit vollkommen entfremdet. Man sah ihn nicht mehr in den Versammlungen der Genossenschaft, die ihn zum Ehrenmitglied und später auch zum Ehrenvorsitzenden ernannte. Als Schauspieler und Theaterleiter hatte Barnay ein Leben von seltenen Erfolgen ausgefüllt, und da sein Wille hart war, und da er vor einem heftigen Strauß nicht zurückschreckte, so hatten die Schauspieler manches Tadelnswerte in dem Verhalten des Theaterdirektors Barnay gefunden. Er trug aber doch eine edlere Flamme in sich als die Masse der Intendanten

und Direktoren, die den angesehenen Mann mit Ehrenämtern nicht minder auszeichneten als die Genossenschaft. Das fühlten die Genossenschafter, und sie wählten Barnay zum Vertreter ihres Standes in die Vertragskommission. Max Pategg, als Schauspieler von ergreifender und vielgerühmter Sprechkunst, als Genossenschafter wegen seines Verständnisses für Fragen der Wohlfahrt sehr beliebt, hatte sich als Obmann im Direktorium der Pensionskasse Verdienste erworben. Ihm lag es sehr am Herzen, das staatliche Versicherungswesen, das nur Arbeitern und Gewerbeangestellten zugute kommen sollte, auch auf die Bühnenangehörigen auszudehnen. Von dieser Frage soll noch später geredet werden.

In der Rechtskommission wurde Pategg, der heute zu den Stützen des Bühnenvereins gehörte, der damals aber ein energischer Genossenschafter war, bald ersetzt durch Gustav Rickelt, der immer mehr ein fruchtbar wirkender und befeuernder Führer der radikalen Künstlerschaft wurde. Rickelt war 1885 in den Heidelberger Ortsverband der Genossenschaft eingetreten. Schon damals verwaltete er das Amt eines Sekretärs und Kassierers seines Ortsverbands. Förster und Waffenschmiede waren seine Vorfahren im Dortmundischen und Waldeckschen gewesen. Zum Kaufmann hatte die Familie ihn bestimmt. Er blieb ein halbes Jahr im Kontor, um bald das Wanderleben des jungen Komödianten aufzunehmen. Beim alten Frey in Hanau, dessen Rechtlichkeit noch heute unvergessen ist, begann der Zwanzigjährige seine Laufbahn. Er spielte in Halberstadt, Gießen, Budapest und München, ehe er ans Deutsche Theater nach Berlin berufen wurde. Die Meininger begleitete er durch die amerikanischen Staaten. Der wuchtige, Gesundheit sprühende, schlagfertige, in Arbeitslust unermüdliche Mann verwandelte sich als Schauspieler gern in den Musikus Miller, das dichterische Vorbild aller sittlichen Beharrlichkeit und unnachgiebigen Ehrlichkeit. Er verkündete gern als Polonius die Weisheitssprüche der Weltfreude, der Lebenserfahrung und der Menschenkenntnis. Alle diese Eigenschaften gehörten auch zu seinem bürgerlichen Charakter.

Die Rechtskommission arbeitete sechs Jahre lang, bis ihr ganzes Werk den beiden Parteien, der Genossenschaft und dem Bühnenverein, vorgelegt wurde. Indessen sollten aber die dringlichsten Übelstände, die den Künstlern Anlaß zur Klage gaben, abgeschafftwerden.

Es wurde zur Rechtsübung erhoben, daß der Theaterunternehmer, der eine Konzession nachsuchte, nicht nur Sicherheiten für seine finanzielle Zuverlässigkeit zu liefern hatte. Er sollte auch den Beweis erbringen, daß er in bürgerlicher Unbescholtenheit dastehe. Für einen Theaterleiter, für einen Beschützer der hohen Kulturgüter, für den Herrn der Stätte, die moralische Volkserziehung betrieb, hatten so deutliche Vorschriften bisher keineswegs gegolten. Verlangte ein Unternehmer die Konzession, so sollten von nun ab Bühnenverein und Genossenschaft Mitteilung der Behörde von diesem Willen des Antragstellers empfangen. Man gestattete der Genossenschaft ein gewisses Einspruchsrecht gegen einen Mann, der ihr als unzuverlässig bekannt war. Die Regierung forderte auch von dem Bewerber die sogenannte Sperrkaution, die etwaige Gehaltsansprüche der Künstler für einige Wochen deckte, falls das Unternehmen in die Brüche gehen würde. Das war eine kleine, dankbar aufgenommene Schutzmaßregel.

Die Öffentlichkeit begann an dem Schicksal der Künstler teilzunehmen. Man erfuhr, daß die Bewegung der Schauspieler nicht auf Deutschland beschränkt blieb. In Österreich und Rußland wurden von den Regierenden und den Künstlern selber Erhebungen über die soziale Lage der Bühnenangehörigen angestellt. In Rußland, wo das öffentliche Recht noch rückständig bis zum äußersten war, wurde wiederum die Frage aufgeworfen, die 1808 Wilhelm von Humboldt formuliert hatte: „Ist das Theater nur ein Ort des Luxus und der Zerstreuung oder eine Kulturstätte?" Man beantwortete auch im zaristischen Rußland die Frage mit den Beweisgründen des Freisinns und versuchte, das Theater einem bloß autokratischen Polizeigesetz zu entziehen. Das ging nicht ohne Widerspruch. Denn der Gouverneur von Zarizin berief sich auf den hochheiligen Eliodor und brandmarkte die Schauspieler als „Narren mit rasierten Schnauzen". Die so Gescholtenen klagten beim russischen Justizminister, und es wurde entschieden, daß man sie mit Unrecht des Narrentums verdächtigt habe.

Trotzdem standen die deutschen Schauspieler noch immer nicht allgemein geachtet im staatlichen Leben ihres Vaterlandes. Der hundertste Geburtstag Schillers, der in das Jahr 1905 fiel, wurde zu festlichen Kundgebungen benutzt, bei denen die politische Absicht

deutlicher herrschte als die kulturelle. Hunderte von Vereinen nahmen an den patriotischen Feiern teil. Sogar die Berliner Briefträger zogen in Galauniform auf. Die Schauspieler jedoch, Schillers lebendige und aufopfernde Gestalter, hatte man ganz vergessen. Die Schauspieler mußten, wofern die Neugier oder die Liebe zu Schiller sie herbeigelockt hatte, hinter den Briefträgern stehen, die von Amts wegen mitfeierten. Sie wurden von den erbarmungslosen Schutzleuten zu den Müßigen und Nichtgeladenen zurückgedrängt, als wären sie überflüssig, als wären sie lästig. Und sie beklagten sich nicht einmal laut. Sie beklagten sich nur ein wenig gekränkt oder verlegen lächelnd.

Als Kaiser Wilhelm im Jahre 1898 bei dem zehnten Jubelfest seines Regierungsantritts die königlichen Schauspieler begrüßte, versprach er ihnen etwas Doppeltes: etwas Politisches und etwas Wirtschaftliches. Sie sollten auch eine seiner Kulturwaffen sein. Als patriotisch spornende Ehrung nahmen die Künstler damals dieses Kaiserwort auf. Sie sollten aber auch seines wirtschaftlichen Schutzes jederzeit gewiß sein. Und auch die übrigen deutschen Fürsten müßten es als ihre Pflicht betrachten, bei diesem Schutze den Kaiser als den höchsten Herrn des Staatenbundes zu unterstützen.

Nun, für die nicht große Zahl der Hofschauspieler und einiger Stadttheatergrößen reichte der kaiserliche und herzogliche Schutz aus. Aber die meisten Männer und Frauen des deutschen Theaters verspürten kaum etwas von der Nachwirkung des kaiserlichen Wortes. Die meisten deutschen Bühnenangehörigen erreichten nicht einmal ein Monatseinkommen von hundert Mark.

1907 beantragte Rickelt, durch statistische Erhebung erst einmal den ganzen Umfang dieses Schauspielerelends festzustellen und dann von den Behörden, die für die Konzession die Verantwortung trugen, von den Landesausschüssen und Stadtverwaltungen, zu fordern, daß die Fürsorge der Regierenden auch den winzigen Schauspielern ein Mindestmaß des Einkommens zum Führen eines standesgemäßen Lebens sichere.

Sofort entspann sich ein Wortstreit in der Versammlung. Nicht um die Bedeutung des Antrags ging es, sondern um ein Wort. Der Schauspieler standesgemäß leben? Klang das nicht nach Hochmut, nach Feudalismus und ähnlichen Ausschweifungen eines erhöhten

Menschenbewußtseins? Also wurde gedämpft. Also wurde beschlossen: der Schauspieler, der in den Grenzen seiner Rechtsforderungen bleibe, dürfe nicht ein standesgemäßes Leben verlangen, sondern nur ein „bescheidenes und menschenwürdiges". Man darf nicht behaupten, daß die Künstler allzu hitzige Schwärmer und Bittsteller waren.

Ein Kunstjünger bot um diese Zeit im Genossenschaftsblatt seine Talente an und schrieb: „Erster lyrischer und Operettentenor wegen Pleite frei, zur Hälfte der Gage disponibel, 225 Mark jetzt."

Diese Annonce sprach beredsamer als jede andere Kundgebung. Sie war möglich in einer Zeit, die immer wieder das übergroße Angebot von Theaterkräften beklagte. Die Annonce zeigte aber auch, daß die Bühnenangehörigen nicht zimperlich und großspurig in ihren Ansprüchen auftraten. Man könnte darüber erstaunen, daß die Künstler mit einem beinahe selbstzerfleischenden Gerechtigkeitssinn in den Hintergrund traten, um dem Direktor mancherlei Überheblichkeit zu gestatten, sich selber aber in überschwenglicher Untertänigkeit zu bücken.

Sie wurden beschuldigt, daß sie leichtfertig zu Vertragsbrüchen neigten. Eine Nachprüfung der Dinge bewies, daß sie im Gegenteil fast grausam gegen vertragbrechende Kameraden wüteten. Die Genossenschafter verlangten nämlich in öffentlicher Versammlung, daß in ihrer Zeitung jeder Vertragsbruch mitgeteilt werde. Sie wollten solche Strenge um jeden Preis und nicht einmal erlauben, daß die Frage des Kontraktbruchs etwas lässig zugunsten des Künstlers ausgelegt werde. Rickelt, der auf höhere, rechtlich nicht klare, aber menschlich verständliche Gewalten hinwies, die einen Künstler nötigen könnten, seinen Vertrag zu brechen, stieß auf die allerschärfste Zurückweisung, das hieß also, der Arbeitgeber beschuldigte in der Zeitung zum Schutze der Arbeitnehmer den Genossenschafter, der die Druckkosten für seine Verfolgung noch aus eigener Tasche draufzahlen mußte. Weiter konnten die Genossenschafter ihre Gerechtigkeit nicht gut treiben. Sie gingen in sich mit einem Eifer, der an das Phantastische grenzte. Sie unterdrückten den Zorn, der in ihnen rumorte, um sich nur nachgiebig und freundlich zu zeigen. Sie wollten um keinen Preis als leichtfertige Revolutionäre dastehen.

Der Beobachter dieser Haltung wundert sich. Er sucht nach den

Gründen. Er findet die Gründe in der ganzen Veranlagung des Schauspielers überhaupt. Der Bühnenkünstler ist, mag er auch oft als das Gegenteil erscheinen, weder habsüchtig noch geldgierig, er ist nur von jener seltsamen Begierde, mit den Mitteln seines Körperlichen die Verwandlungen des Seelischen anzudeuten und auszudeuten. Mag man es Eitelkeit schelten, mag es als höherer oder höchster Trieb gelten, die Rolle, die dankbare große Rolle, die Bombenrolle ist sein Hauptziel. Der erste Held und der geringe Episodenspieler, selbst der stumme Komparse, sie legen sich alle ein Ideal dessen zurecht, was ihnen als Bombenrolle behagt und zukommen müßte. Und da sie der Überzeugung leben, daß nur stufenweise und ruckweise die Größe erreicht wird, da sie von Aberglauben verfolgt werden, da sie nicht glauben können, daß sich ihr Leben schlicht und hemmungslos aufbauen wird, opfern sie gern Behaglichkeit und Sicherheit. Die Rolle! die Rolle! das ist ihr Ruf!

Jeder stellt sich im Kampf und in der Sehnsucht nach dieser Rolle auf sich selber. Jeder ist brennender Individualist, im Notfalle sogar Intrigant und Eigenbrödler, um den ganz besonderen persönlichen Wert in sich, die einprägsame, nach der Unsterblichkeit ringende Note nicht verkümmern zu lassen. Das war allezeit Schauspielerpsychologie.

Und solche Anlage auszunutzen, daß sie trotzdem einer genossenschaftlich wirkenden, verbündenden und entzündenden Absicht unterstellt werde, das war die schwere Aufgabe, die beinahe unmöglich scheinende Arbeit der Genossenschaftsführer.

Die Führer waren sich häufig darüber klar, daß sich die Direktoren als gewiegte Menschenkenner sehr gut auf solche schwer zu fassenden Schauspielercharaktere verstanden. Der Bühnenkünstler wäre zu umschmeicheln oder ganz tyrannisch in Mündigkeit zu halten. Das wäre die Behandlungsmethode. Bei den Direktoren achtete man diesen Satz der Erfahrung.

Trügten aber nicht alle Zeichen, so war gerade um die Jahrhundertwende ein neuer Schauspielergeist im Aufblühen. Vielerlei vereinte sich, um diesen Geist auszubilden: Das naturalistische Drama, das die Erstarrung des romantischen Theaters ablöste, schuf einen Menschen, der nicht nur in gehobener Festlichkeit schillern oder mit wühlender, bunter Seelenseltsamkeit aufpeitschen wollte. Nach dem

Helden sollte der Mensch das Theater regieren, der Alltag nach dem Purpur und der Göttlichkeit, nach dem schmetternden Rittersmann, der himmlischen Fee oder dem holdzirpenden Prinzeßchen der wochentäglich sprechende Mann und das irgendwie mit dem Bürgerdasein verknüpfte Weib. Es stand auf der Bühne der schlichtere Mensch, und der Darsteller, den der Dichter brauchte, war gezwungen, die Manieren des Alltags nachzuahmen, um des Dichters vollkommenster Mithelfer zu sein. Herr von Sonnenfels, der unter Josef II. das Wiener Theater beherrschte, hatte die adligen Herren gebeten, sie möchten doch die Schauspieler in ihre erlauchte Gesellschaft aufnehmen, um ihnen die wahre Schulung des Lebens zu gestatten. Die wahre Schulung des Lebens wurde den modernen Schauspielern in einer geringeren Welt geschenkt. Freund und Feind sahen das. Sie forderten das, sie wollten es hindern, sie konnten die Verwandelung der kräftigsten Dichter nicht aufhalten. Und es geschah, daß die Dichter ihre Schauspieler umwandelten, und daß viele, sehr viele Bühnenkünstler sich in Menschen verwandelten, die auf Romantik verzichteten, um den Alltag nur zu bejahen und darzustellen. Diese Künstler stellten ihr Bürgerdasein trotzdem auf breitere Grundlagen, da sie der vollen Wirklichkeit folgten, die in alle Kreise des Sozialen eindrang und sich nicht nur auf die adlige Gesellschaft beschränkte. Wer aus Künstlerbildern zu lesen weiß, bemerkt schon im Äußerlichen diese Wandlung. Noch bis ans Ende des alten Jahrhunderts herrschte die Liebe des Bühnenkünstlers für eine romantische, künstlich veredelte Vagantentracht. Den Frauen gefiel die Betonung eines reizenden Philinentums oder einer stolzierenden Hoheit. Doch bald entwöhnte man sich von solchen Bräuchen, die man besondere Komödiantenbräuche nennen könnte. Die Bühnenkünstler gewöhnten sich an stillere Trachten. Verwandelte Formen des Lebens verwandeln die Formen der Kunst, und die verwandelten Kunstformen bestimmen wiederum die gesamte Auffassung, Durchleuchtung und Zergliederung des Lebens.

Der Bühnenkünstler wird mehr und mehr, was er auf der Bühne sein muß: Ein Bürger.

Die fünfzig Jahre der Geschichte der deutschen Bühnengenossenschaft spiegeln diese Geschichte auch wieder. Ein Viertel Jahrhundert lang sind die Führer idyllisch, romantisch und sogar majestätisch

veranlagt. Sie werden abgelöst durch Männer, deren Geist auf die Stattlichkeit des Praktischen, des Sozialen und Volkstümlichen hinzielt. Es gibt Augenblicke in der Entwicklung der Bühnengenossenschaft, da die Erben des alten Geistes mit den Kämpen des modernen Geistes so heftig streiten, daß die Widersprüche der Gedanken zu Widersprüchen in der ganzen moralischen Haltung werden. Dann werden die Führer zu Persönlichkeiten, deren Auftreten ungeheuer dramatische Spannung hervorruft. Dann wachsen die Führer sogar zu tragischen Persönlichkeiten. Und damit einem solchen Trauerspiele nicht der Humor fehle, der fast shakespearisch in das düstere Stimmengewirr hineintönte, sei nur einer winzigen und doch sehr beredsamen Episode aus solcher Zeit des Überganges einmal gedacht: Als man sich nach 1900 leidenschaftlich um das neue Vertragsformular stritt, beantragte ein Genossenschafter sehr ernsthaft und wuchtig, die Künstler möchten fordern, ihre Rollen nicht in Maschinenschrift zu empfangen, sondern in Handschrift, wie seit alters her. Was plante dieser Mann? Einen Scherz? Die Beleidigung einer ernsthaften Versammlung? O nein, er wollte eine romantische Zeit, die im Aussterben war, retten und dem Schauspieler den Weg zum modernen Dasein verrammeln. Die Rollenhandschrift würde nur Symbol dieses Lebens sein. Käme die moderne Schrift zum Siege, so würde auch das moderne Leben siegen.

Es siegte keineswegs sehr schnell oder spielend.

Die weiblichen Mitglieder der Genossenschaft sollten das zunächst spüren. Sie konnten zwar seit der Gründung der Genossenschaft die Wohltaten der Pensionskasse und alle übrigen Wohlfahrten genießen. Über dreißig Jahre lang gönnte man ihnen aber nicht einen nennenswerten Einfluß auf die Entwicklung der Geschäfte. Die Schauspieler, die seit alters her mit ihren Kameradinnen sehr ungezwungen verkehrten, standen der Frau trotzdem mit allerhand Vorurteilen gegenüber. Sie begriffen noch nicht, daß es ein Widerspruch der Gesinnung war, wenn man der Frau die gleichen Berufspflichten aufbürdete, ihr aber diejenigen Rechte versagte, die sie zum Aufbau ihres Lebens brauchte. Das Theater war seit jeher die Arbeitsstätte gewesen, auf der Mann und Frau die gleiche Art, die gleichwertige Art der Arbeit leisteten. Weil die Frau auf der Bühne, wenigstens auf der modernen oder kultivierten Bühne, durch einen Mann niemals verdrängt und

ersetzt werden konnte, billigte man im allgemeinen männlichen und weiblichen Künstlern von gleichem Rang die gleiche Bezahlung zu. Aber man weiß ja aus der Geschichte, daß es eines langen Kampfes bedurfte, ehe Frauen überhaupt das Recht erhielten, eine öffentliche Schaubühne zu betreten.

Als im römischen Schauspiel Frauenrollen auch von Frauen dargestellt wurden, gebot noch jenes schon charakterisierte Sklavenrecht, das dem Herrn reine Sachenrechte am Komödianten einräumte und das bürgerliche Menschenrecht unbeachtet ließ. Nun fürchtete der Gesetzgeber, die Frau könnte als Schauspielerin die Bewunderung eines Kunstfreundes mächtig steigern, der Bewundernde könnte für die Künstlerin Zärtliches empfinden und wünschen, ihr Geschenke zu machen. Das war zulässig, und es herrschte auch im alten Rom jenes Gesetz, daß die Frauenschönheit sich stärker erweist als die Männerklugheit. Gerade diese den Männern schwer einleuchtende Tücke der Natur beunruhigte den römischen Gesetzgeber. Wie, wenn der Kunst- und Frauenfreund stürbe, und es sich herausstellte, daß er sehr beträchtliche Vermögenswerte an eine Schauspielerin verschenkt hätte? Dann verlangte eben die grausame und in der Härte sehr folgerichtige Gesetzgebung, daß die Schauspielerin als Unfreie alle Geschenke wieder herausgebe. Und damit es auch sicher sei, daß sie gar nichts den gesetzlichen Erben verberge, durfte sie durch Folterung zu einem zuverlässigen Geständnis gezwungen werden.

Um 1600 spielte Johann Green, britischer Wanderkomödiant, in Deutschland, noch die „feineren Jungfrauen und Weibsen". Einige Jahrzehnte später, als die Frauen schon die Bühne betraten — die Vervollkommnung der Oper hat ihnen dieses Recht besonders verschafft — wurde dem berühmten Komiker Sackville die Gnade zuteil, daß er seine Frau in einem anständigen Bürgerquartier einmieten durfte. Er erwarb hiermit ein Sonderrecht. Die übrigen Schauspielerfrauen mußten noch in der Vagabundenherberge wohnen.

Aber schon brachten die tüchtigen Schauspielerfrauen die Prinzipalschaften ihrer verstorbenen Gatten an sich. Die Witwe Velten, des tapferen Magisters Velten nicht minder tapferes Eheweib, und die kühne mit Lessing verbündete Neuberin zählen für alle Zeiten zu den tüchtigsten Theaterleitern Deutschlands. Trotzdem wurden die

Schauspielerinnen bis tief ins achtzehnte Jahrhundert hinein bespöttelt.

Um 1780 schrieb ein Spaßvogel: „Ein tugendhaftes junges Mädchen würde dreitausend Jahre brauchen, um seine Wohnung so gut einzurichten, wie es Fräulein Deschamp getan hat. Sie aber hat es in vierundzwanzig Stunden fertig gebracht." Die Schauspielerin galt eben als unsittlich, und sie wurde bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein von einer zelotischen Geistlichkeit verfolgt und beschimpft. Man schädigte sie moralisch, man wollte sie auch wirtschaftlich schädigen.

Ehe ein vermenschlichtes Gesetz dem Unternehmer verbot, den Vertrag mit der Schauspielerin nach Belieben zum Sklavenvertrag zu machen, versuchte ein Direktor ganz besonders geistreiche Praktiken gegen seine Künstlerinnen. Er behielt sich das Recht vor, die Künstlerin, die schwanger wurde, sofort zu entlassen. Daß er dabei jede Weiterzahlung der Gage ablehnte, verstand sich von selbst. War aber das Schauspielerkind einer Schauspielerehe entsprossen, und die Erfahrung lehrt, daß Mitglieder der gleichen Bühne sich leicht verheiraten, so schrieb der Direktor in seinen Vertrag das Recht ein, auch den Schauspieler sogleich und unter den gleichen radikalen Bedingungen zu entlassen, gleichsam als wenn Kinderzeugen ein Vertragsbruch eines ordentlichen und anständigen Bühnenkünstlers wäre.

Die größte Sorge der Schauspielerin ist das Kleid. Sie hatte es zu allen Zeiten zu liefern, mochte es historisch oder modern sein. Nur einige höfische und städtische Theater, die auf besondere Pracht- und Stilwahrheit hielten, lieferten den Damen und Herren ihres Personals das historische Gewand. Und es hatte sich selbst an kleineren Hoftheatern der Brauch herausgebildet, daß die fürstlichen Kur- und Galakleider, aber auch andere Garderoben in die bescheidenen Stuben der Künstlerinnen wanderten, wo alles umgearbeitet und mit Demut und Fleiß in nützliche Theaterherrlichkeit verwandelt wurde. Und die Künstlerin, die glücklich war, daß sie ein Drittel oder gar die Hälfte ihrer Jahreseinnahme bei solchen Gnadengeschenken sparte, empfand es gar nicht, daß sie eigentlich ein Almosen, wenn auch ein fürstliches, empfing. Die Kleidernot der Künstlerin war so groß geworden, daß sie ohne diese höfischen Gnadengeschenke nicht mehr leben konnte. Selbst Frauen, die sich schon einen guten Namen

geschaffen hatten, wurden von diesen Sorgen nicht verschont. Und diese angesehenen Künstlerinnen erst recht. Sie spielten unter der besonderen Aufmerksamkeit des Parketts und schleppten wie eine Verdammnis die Pflicht herum, bei jedem neuen Stück in besonders anziehender Kleidung auf der Bühne zu stehen.

Über Jahrhunderte hinaus nahm man diese Übelstände als die Ordnung, bis die Genossenschaft zum Beginn des neuen Jahrhunderts auch hier einschritt. Sie verlangte, daß die Direktoren den Männern und Frauen wenigstens das historische Kostüm lieferten. Von einhundertsiebzig befragten Direktoren antworteten sofort siebzig, sie würden ihre Ämter niederlegen, wenn der Lieferungszwang des Kostüms sich durchsetzte.

Die Künstlerinnen selber waren nicht immer dankbar für die Anstrengungen, die von der Genossenschaft zu ihren Gunsten unternommen wurden. Die Bewegung kam nicht recht vorwärts, da sie häufig von den Frauen selber aufgehalten wurde. Denn die Frauen sahen noch nicht mit Klarheit das Überegoistische, also das Soziale der Bewegung. Sie fürchteten noch, man könnte ihnen zumuten, etwas Häßliches, etwas Minderwertiges oder Entstellendes zu tragen. Sie wollten eher Not leiden als sich solcher Gefahr aussetzen. Das war Psychologie der Künstlerinnen von 1903.

Die männlichen Künstler konnten ihren Kameradinnen diese Kurzsichtigkeit schwer verzeihen. Sie warfen ihnen noch später vor, daß sie sich sehr „genossenschaftsunwürdig“ gezeigt hätten. Denn die Männer kämpften eigentlich ziemlich selbstlos für diese Anerkennung der Künstlerinnenrechte.

Nach einem Gewohnheitsrecht, das sich seit Jahrhunderten eingewurzelt hatte, erhielten die Herren nämlich das historische Kostüm und sie hatten nur noch den modernen Straßenanzug oder den Gesellschaftsanzug mit den dazugehörigen Kleidungsstücken zu stellen. So verworren sah es noch in den Köpfen der Genossenschafterinnen aus. Schließlich wurden die Theater in gewissen Abstufungen mit der Kostümlieferung an die Damen belastet. Hatte ein Theater einen Jahresaufwand von mindestens hunderttausend Mark, so mußte es die Damen, die weniger als dreihundert Mark im Monat verdienten, historisch einkleiden. Damit war für eine Weile den Ärmsten geholfen, den kleinen Solistinnen, den Choristinnen, den Tänzerinnen, die am

schwersten unter der Last ihrer Kleiderausgaben litten, die am häufigsten vor Gewissenskämpfe und Bedrohungen ihrer sittlichen Standhaftigkeit gestellt wurden, wenn ein Ausweg aus all den Sorgen unmöglich schien. Doch erreicht war keineswegs noch alles. Vorläufig verpflichteten sich die Mitglieder des Bühnenvereins nur für die Dauer von vier Jahren. Und es bedurfte eines neuen Ansturmes, bis das allgemeine Recht der Künstlerinnen auf das historische Kostüm gesichert wurde. Es ist heute Recht, und es soll in absehbarer Zeit sogar dahin ausgedehnt werden, daß der Direktor auch das bürgerliche Kleid und dessen Zutaten liefern muß.

Aber Recht am Theater kann gebeugt werden. Recht am Theater kann mangelhaft oder gar nicht erfüllt werden, wenn es um die Inbrunst des Künstlers geht, seiner Rolle zu dienen und seinen Ruhm zu fördern, mögen Rolle und Ruhm auch nur in der Einbildung des Unsterblichkeitsträumers wichtig sein. So geschieht es, wie die Berichte von kleineren Bühnen melden, daß dort häufig gegen das Gesetz des Lieferungszwanges der Kleider gesündigt wird; natürlich nicht zum Schaden des Unternehmers. Und beschuldigten die Genossenschafter derb offen oder verstohlen höflich ihre Kameradinnen, daß sie den ungeheuren sozialen Wert dieses Kampfes um das Bühnenkleid nur schwerfällig verstünden, so zeigten sie sich selber ein wenig unbewandert in der seelischen Verfassung der Bühnenkünstlerinnen, in den weiblichen Trieben und Träumen. Die Kleidernot bestand. Sie wurde einigermaßen behoben durch die neuen Abmachungen. Sie hörte dennoch nicht auf.

Und weiter ging jene besondere Not der Bühnenkünstlerinnen, die durch das allgemeine bürgerliche Vorurteil noch immer beträchtlich litten. Ein Direktor wagte es, eine Künstlerin bei den Vertragsunterhandlungen besonders darauf hinzuweisen, daß in seiner Theaterstadt Garnison läge. Warum tat er das? Es braucht nicht erklärt zu werden. So kleine Gagen, wie je Frauen angeboten wurden, kamen nie auf die Quittung der Männer. Ein Direktor, der in der Öffentlichkeit viel von sich reden machte, wurde beschuldigt, er zahle seiner Schauspielerin, die wichtige Rollen spielte, fünfzig Mark Monatsgage. Die Dame mußte aber gleichzeitig dramatischen Unterricht bei ihm nehmen, und sie bezahlte für den Unterricht monatlich dreihundert Mark.

Als 1904 der Antrag auftauchte, der Frau das passive Wahlrecht innerhalb der Genossenschaft zu gewähren, zögerten die männlichen Mitglieder. Sie erinnerten sich an die allzu zaghafte Haltung ihrer Kameradinnen in der Kostümfrage und meinten, Frauen, die so wenig Klarheit und Opferfreude in dieser wichtigen, mit der Frauenschwäche eng zusammenhängenden Frage gezeigt hätten, würden sich auch nicht für leitende Stellungen in der Genossenschaft eignen. Der Kampf um die Frauenrechte war innerhalb der Genossenschaft nicht minder schwer, als er sonst innerhalb der staatlichen Gesellschaft gewesen war.

Man erhob gegen die Bewilligung des passiven Wahlrechts an die Frauen Bedenken, die einem spitzfindigen Juristen alle Ehre machten. Die Frau, so sagte man, kann in das staatliche und städtische Parlament nicht gewählt werden. Also kann man ihr auch keine Abgeordnetenrechte innerhalb des Schauspielerparlaments einräumen. Das war Scheinlogik, die sich bei der Delegiertenversammlung von 1904 durchsetzte. Denn die Genossenschafter würden nicht gegen eine tiefere Logik gesündigt haben, hätten sie ihre Untertanengefügigkeit vor einer allzu zaghaften Staatsverfassung aufgegeben und die Frauen als das anerkannt, was sie als Bühnenkünstlerinnen schon waren: die vollkommen ebenbürtigen Mithelferinnen des Mannes.

Die Frau auf der Bühne kann gar nichts anderes sein als die gleiche geistige Kraft wie der Mann. Darum war der Streit um ihre Gleichberechtigung innerhalb der Genossenschaft ein müßiger Streit. 1904 wurde der Antrag abgelehnt, den Frauen das passive Wahlrecht zu gewähren. Es siegte die gesundere Anschauung im nächsten Jahre. Der Antrag wurde wiederum gestellt und angenommen. Die Frau konnte zunächst nur innerhalb der Bezirksverbände Vertrauensposten bekleiden. Sie wurde bald darauf auch in die große Vertreterversammlung nach Berlin geschickt. Es war im Jahre 1908, in dem Revolutionsjahr der Genossenschaft, dessen Ereignisse noch berichtet werden müssen.

Die Agenten.

Eine Theaterverfassung, die als Muster besonderer Vorsorglichkeit betrachtet wurde, schloß um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts das „untere Personal“ von allen sozialen Wohltaten aus. Nur der vom Schicksal Begünstigte sollte noch weiter begünstigt werden. Dem Mächtigen noch mehr Macht, das war Grundsatz eines merkwürdig verworrenen Rechtsgefühls. Der Grundsatz war jahrzehntelang Überlieferung bei den Theaterunternehmern, die wieder, um Recht und Unrecht gewissenhaft zu verteilen, von ihren Geschäftsfreunden, den städtischen Pachtgebern, nach Kräften bedrängt wurden. Alle derart gesammelte Kraft der Drangsale endete aber bei den Bühnenangehörigen. Und es gesellte sich zu dieser buntscheckig aufgestapelten und gesteigerten Not, deren Wandlungen eben berichtet worden sind, noch eine andere, die auch sehr bedrückend in das Dasein der Künstler eingriff: die Not des Agentenwesens.

Schon als die „Perseverantia“ ihre Tätigkeit begann, wollten die höfischen Theater die privaten Stellenvermittler aus ihrem Geschäftsverkehr ausschalten. Man gründete im Hause des Berliner königlichen Theaters jenen Arbeitsnachweis, den der Form nach Direktoren und Schauspieler gemeinsam verwalteten, dem aber in Wirklichkeit der Berliner Generalintendant Graf Hülsen oder dessen Beauftragte vorstanden. Erzählt wurde schon, daß die nicht höfischen Theaterleiter diese Vormundschaft nicht duldeten und aus dem Bühnenverein austraten. Die Direktoren verlangten das Recht zurück für ihre Vermittlungsgeschäfte die freien Agenten wieder zu bemühen. Das war vor rund sechzig Jahren. Seitdem beherrschten die Agenten den Vermittlungsmarkt. Ja, als einen Markt nur sahen die Agenten nach den Klagen der Künstler das Feld ihrer Tätigkeit an. Das kam schon 1871 zum Ausdruck, als in die Summe aller genossenschaftlichen Forderungen auch die Lösung der Agentenfrage aufgenommen wurde.

Theateragenten boten ihre Dienste schon im nachklassischen Griechenland des vierten vorchristlichen Jahrhunderts an. Die Schauspieler waren nicht mehr die Heiligen und Inspirierten. Sie waren arbeitsuchende Kunstwanderer geworden und brauchten einen Unterhändler, der sie anpries und die Gunst der Stadtverwaltungen empfahl. Der Agent mit modernem Geschäftsbetrieb tauchte in Deutschland gegen 1830 auf. Er war gleich sehr geschäftstüchtig. Denn er vermittelte nicht nur Verträge, er verpflichtete sich auch, den Ruhm des Künstlers aufzubauen. Das tat er allerdings auf sehr eigentümliche und gewinnsüchtige Art: Fast jeder Agent gab eine Theaterzeitung, Theaterzeitschrift, eine Wochenchronik, Monatsannalen oder ein Jahrbuch des Theaterwesens heraus. Der stolze Namen verbarg aber einen Inhalt von zweifelhafter Güte. Ein wenig Theaterklatsch, einige Nachrichten zur Bühnenkunde, Literaturaufsätze aus dilettantischen Federn, das war der Inhalt. Dann aber folgte der besondere, für die Schauspieler und Direktoren bestimmte Teil. Der Herausgeber und Agent gönnte dem Künstler, der ihn bezahlte, jeden Platz, und er spendete ihm jederlei Lob und Preis, wofern der Künstler mit kräftigen Unterstützungssummen für das Theaterblättchen nicht sparte. Der angesehene Künstler mußte tief in die Tasche greifen, und er konnte jederlei pfiffig formulierte Quittung auf eine gepfefferte Unsterblichkeit erhalten. Der kleine Komödiant mußte wenigstens ein Abonnement des Theaterblättchens bezahlen, und auch seiner wurde sehr liebenswürdig gedacht. Es ging nicht nach dem Preis, den das Talent des Künstlers verdiente, es ging nach dem Preis, den der Künstler in die Verdienstkasse des Agenten steuerte. Der Agent benutzte sein Blättchen, um an großen und kleineren Künstlern große und kleinere Erpressungen zu verüben. Der Schauspieler mußte auf all diese Makulatur abonnieren, wofern er nicht plötzlich und hinterlistig in einem vergessenen Blättchen angefallen sein mochte. Der Agent lobte und tadelte, wie es ihm gefiel und je nachdem er geschmiert wurde oder nicht.

Los von diesen Geschäftemachern und bestochenen Kunstrichtern, die manchmal nach dem Witzwort eines Spaßvogels schon so geringe Summen nahmen, daß es fast an die Unbestechlichkeit grenzte! Das war 1871 schon die Losung. Die Dresdner Delegiertenversammlung von 1873 beauftragte den Präsidenten Franz Betz, eine Ge-

nossenschaftsagentur einzurichten, deren Kosten von den Künstlern selber aufzubringen seien. Der Herausgeber der Genossenschaftszeitung sollte im Nebenamt die genossenschaftliche Stellenvermittlung leiten. Gettke nannte bei diesen Beratungen den Agenten einen „Seelenverkäufer", und wenn auch anerkannt wurde, daß manchem braven Manne unter den Agenten nur Gutes nachzusagen sei, so war man sich doch darüber einig, daß die Mäkler im allgemeinen den eigennützigsten Geschäftsgang beliebten.

Im Januar 1875 gaben sich die Genossenschafter das Wort, keine Agentenzeitung mehr zu abonnieren und den Kampf gegen den schlechten Mäkler aufzunehmen.

Der Agent bedingte sich bei dem Arbeitsuchenden für seine Mühe einen Mäklerlohn aus. Das wäre zulässig gewesen, wenn der Mäkler diesen Lohn nicht ins Ungebührliche erhöht und seine Rechnung dazu gebraucht hätte, den Künstler für alle Zeit in wirtschaftliche Abhängigkeit zu bringen.

Schließt der Agent für den Künstler einen Vertrag, so verpflichtet er den Künstler, ihm für drei Jahre, manchmal für fünf Jahre und noch längere Frist, eine prozentuale Abgabe von seinem Jahreseinkommen zu bezahlen, d. h. der Künstler nimmt nur einmal die Tätigkeit des Vermittlers in Anspruch, der Agent berechnet seine Arbeit aber so, als wenn er eine wiederholte Vermittlungsarbeit geleistet hätte.

Das widersprach dem gesunden Menschenverstand und darum auch dem gesunden Rechte. Es war trotzdem Überlieferung, und es blieb trotzdem in Übung. Die prozentualen Abgaben an die Agenten pflegten beträchtlich zu sein, sie betrugen durchschnittlich fünf vom Hundert der vereinbarten Gage, aber auch mehr, und ein Vergleich mit anderen Mäklergeschäften zeigte, daß nur in ungeregelten, auf den Zufall eingerichteten Mäklergeschäften so hohe Prozente verrechnet wurden. Es mußten zum Beispiel arbeitsuchende Köche an ihre Vermittlungsstellen bis zu dreißig Prozent ihres Lohnes abführen.*)

Sittliche Grundlage eines Agenturvertrags ist aber die Annahme, daß der wirtschaftlich Schwächere von dem wirtschaftlich Stärkeren nicht zu unmäßigen Opfern verführt werden darf. Es wäre also eine Überlastung des arbeitsuchenden Künstlers, wenn er die ganze Agentengebühr aus seiner Tasche bezahlte, und wenn nicht auch

*) S. Philipp Lotmar: Der Arbeitsvertrag.

der künftige Nutznießer seiner Tätigkeit hierfür aufkäme. Diese sehr natürliche Einsicht mußte jedoch erst durch gewaltsames Ringen erstritten werden, wie alles, was die soziale Gerechtigkeit für den Bühnenangehörigen anging. Schließlich setzte die Genossenschaft es auch durch, daß die Agentensätze nach der Höhe der Gagen abgestuft wurden. Und der Direktor und der Künstler zahlten die Hälfte des Mäklerlohnes. Aber auch dieses sehr natürliche Verhältnis wurde wiederum irgendwie getrübt. Der Kassenführer des Direktors hatte durch den Verkehr mit den Agenten einige Schreiberei mehr zu leisten, für die er wiederum erhöhte Entlohnung forderte. War es selbstverständlich, daß ein Geschäftsinhaber seinen stärker beschäftigten Beamten auch höher bezahlte, so erschien beim Theatergeschäft der Versuch selbstverständlich, diese Kosten auf den Künstler abzuwälzen. Es war ein Drehen und Winden um Summen, die im großen Bühnenbetrieb vielleicht wenig bedeuteten. Sie wurden trotzdem dem wirtschaftlich schwächeren Künstler zu Lasten geschrieben. Der wirtschaftlich Schwächste war nun gewöhnlich auch der am unsichersten angestellte Künstler, der Wanderkomödiant, der jedes Jahr nach einem neuen Unterkommen suchte, der von Palmarum bis in den Herbst brotlos oder mit verringerter Sommertheatergage leben mußte. Es war der Wanderkomödiant, der sich an den kleinen Bühnen herumtrieb und trotzdem seine Träume von der Unsterblichkeit noch nicht aufgab. Gerade diese Benachteiligten, gerade diese ruhelosen Glücksucher standen andauernd in der Schuld des Agenten.

Alle Aufmerksamkeit der Genossenschaft zielte auf eine Herabsetzung der hohen Agentensporteln. In den siebziger Jahren sollten von jedem Genossenschaftsbeitrag monatlich vier Pfennig abgezogen werden. Mit der Endsumme dieser Sparkunst wollte man die eigentliche Genossenschaftsagentur gründen. Ein Jahr lang verwaltete der tapfere Crelinger, der auch die Genossenschaftszeitung vorübergehend leitete, die genossenschaftliche Agentur.

Das Stellenvermittlungsgeschäft beim Theater lebt aber nach besonderen Gesetzen. Man möchte sagen, ein ordentlicher Stellennachweis kann nicht so spitzfindig und persönlich arbeiten wie die Agentur eines Privatmannes. Am Theater erledigt sich vieles nur durch Diplomatie und sogar durch Intrige. Diplomat und Intrigant

zugleich soll der gerissene Agent sein. Würde er von Amts wegen walten und nur bureaukratisch, so dürfte er vielleicht seine kriminalistischen Tugenden, die ein bürgerlicher Betrachter als Untugenden einschätzen wird, nicht spielen lassen. Die Amtsmaschine arbeitet schwerfälliger als der Apparat eines gewinnsüchtigen Pfiffikus.

Der Wunsch nach einer Genossenschaftsagentur war berechtigt. War er zu erfüllen?

Nachdem der Plan schnell verraucht war, mit Hilfe einer stattlich erlaubten Lotterie die erste Gründungssumme für das genossenschaftliche Vermittlungsgeschäft aufzubringen, faßte man die Sache anders an. Wie, wenn die beiden beteiligten Parteien sich zusammentäten? Die Sache war ja gleich wichtig für beide Teile. Die Genossenschaft bot die Arbeitwilligen an. Der Bühnenverein teilte seine Bedürfnisse nach Arbeitskräften mit. Da waren aus der Gemeinschaftskasse höchstens Schreib- und Postgebühren aufzubringen, nicht aber Zahlungen an die Agenten, die häufig ganzen Lebensrenten glichen.

Im Dezember 1897 hielt die Genossenschaft ihre erste Delegiertenversammlung nach den Jubiläumsfeiern des letzten Jahres ab. Geheimrat Felisch, der rechtskundige Berater des Bühnenvereins, erschien persönlich, um die Künstler im Namen seines Verbandes zu begrüßen. Er teilte mit, daß die Direktoren dem Plane einer gemeinsamen Agentur von Bühnenverein und Bühnengenossenschaft gern zustimmten. Jede Partei sollte fünfzigtausend Mark geben. Doch bald kam ein Schreiben, daß der Bühnenverein die Agentur nicht als rentabel anerkenne und von seinem Plan zurücktrete. Die Schauspieler hatten aber gerade auf diesen Plan der Agentur die allergrößte Hoffnung gesetzt. Sie erwarteten davon nicht nur eine Befreiung aus finanziellen Fesseln, es galt auch, die Würde des Künstlerstandes von neuem zu betonen und weiter auszubauen.

Der Schauspieler, der noch immer der Gewerbe- und Gesindeordnung unterstand, mußte sich, gleich dem hörigen Dienstboten, in besonders strenge, besonders erniedrigende Personallisten eintragen. Die Schauspielerinnen sahen in dem neuen Agenturenplan sogar die Erlösung von einem furchtbaren Zoll, den sie oft mit ihrer eigenen Persönlichkeit an den Agenten abführen mußten. Darum telegraphierten auch die Weimarer Künstlerinnen ihre begeisterte Zustimmung.

Nun kam die außerordentliche Versammlung vom 30. März 1899,

die sich nur mit dem Agentenproblem beschäftigte. Die Ablehnung des Bühnenvereins, die nach den schmeichelhaften und verlockenden Zusicherungen des Syndikus bös entnüchterte, wirkte außerordentlich zerschmetternd. Diejenigen Künstler, die nicht auf Kampf und Widerstand eingestellt waren, opferten ihre Hoffnung dem sanften Temperamente. Sie sahen in der Weigerung oder vielmehr in der Verschleppung, die der Bühnenverein für gut hielt, und die einer verkappten Weigerung gleichkam, die Notwendigkeit, den Plan zu begraben, ganz zu begraben. Man sprach davon, daß die Direktoren nicht so Unrecht hätten, wenn sie sich einer Kontrolle entziehen wollten, die leicht nach den Geschäftsbüchern der gemeinsamen Agentur von der Bühnengenossenschaft ausgeübt werden könnte. Geschäftsverbündete müßten sich ja Einsicht in die Geschäftsbücher und in die gegenseitigen Geschäftsmethoden gestatten.

Solcher Hoffnungslosigkeit stemmten sich aber mit großer Bestimmtheit jene Mitglieder entgegen, die stets der Meinung gewesen waren, die Vertretung der Schauspieler müsse bei aller Achtung vor dem Arbeitgeber nicht nur eine Interessenvertretung der Direktoren, sondern eine Anstalt zum Schutz der Bühnenkünstler um jeden Preis sein.

Der Präsident Nissen, der den Plan der gemeinsamen Agentur mit viel Fleiß und Kopfzerbrechen ausgearbeitet hatte, bestand auch nach der Weigerung des Bühnenvereins auf Erfüllung des Planes. Ihm sprang am zähesten Gustav Rickelt bei, der mit Scharfsinn und Witz immer eifriger an den Beratungen der Vertreterversammlungen teilzunehmen begann. Man trennte sich in der außerordentlichen Versammlung, ohne zu einem bestimmten Ergebnis gelangt zu sein. Die Stimmen der Leute, die ganz verzichten wollten, hatten nicht gesiegt. Am 1. September 1899 sollte die gemeinsame Agentur eröffnet werden. Plan und Wirklichkeit wurden schnell begraben.

Im Dezember 1899 berieten die Genossenschafter wiederum. Wir werden bald sehen, daß trotz solcher Entschlossenheit die Entwicklung der Sache nur langsam, sehr langsam, tragisch langsam vor sich ging, und daß erst eine scheinbar sehr fest gefügte politische Welt zertrümmert werden mußte, ehe der Plan der Agentur die endgültige Wirklichkeitsform gewann. Denn erst nach dem Novembersturz von 1918 wurde der sog. paritätische Stellennachweis begründet, an dessen Unterhaltung Bühnenverein und Bühnengenossenschaft

gleichmäßig beteiligt waren. Vorläufig half nur die allgemeine deutsche Gesetzgebung, die auch die größten Härten des Vertragsrechts milderte, der Agentenspekulation einen Damm entgegen zu schieben. Der § 655 des Bürgerlichen Gesetzbuchs schützte den Vertragschließenden davor, daß ihm ein zu hoher Mäklerlohn abverlangt wurde. Der Künstler konnte vor den ordentlichen Gerichten klagen, damit eine übertriebene Forderung beseitigt und auch der Vertrag mit dem Agenten nach dem Gesetz von Treu und Glauben bestimmt werde.

Von nun an mußten die Agenten vorsichtiger sein. Ihr Unternehmergeist wurde trotzdem noch keineswegs gelähmt. Agenten beteiligten sich unmittelbar am Theatergeschäft gefährdeter Direktoren. Sie wurden Geldgeber und Gläubiger der Direktoren. Sie konnten mit dieser verdoppelten Herrscherkraft noch freier als bisher über die Menschenware des Künstlers verfügen. In ihrer finanziellen Spekulationslust wurden sie durch den § 655 des Bürgerlichen Gesetzbuchs nur ein wenig gehemmt. Ihre sonstige Willkür und Schrankenlosigkeit konnte sich hemmungslos entfalten.

So lange, bis die allgemeine deutsche Gesindeordnung des Jahres 1910, die Kutscher und Künstler vor dem öffentlichen und bürgerlichen Recht gleichstellte, dem Agenten die Mischung von Theater- und Vermittlungsgeschäft untersagte.

Nach diesem Stellenvermittlungsgesetz von 1910 sollten auch alle Agenturverträge nichtig sein, „durch die sich ein Arbeitgeber oder Arbeitnehmer verpflichtete, sich auch in späteren Fällen der Mitwirkung eines bestimmten gewerbsmäßigen Stellenvermittlers zu bedienen". Der Agent hatte sich nämlich oft an eine unwandelbare Tyrannei gewöhnt. Er zwang den Künstler und den Direktor, nur *ihn* bei etwaigen Vermittlungsgeschäften in Anspruch zu nehmen. Er schuf sich unter Umständen ein Sonderrecht für alle Lebenszeit des Künstlers. Der Gesetzgeber erfüllte ein Mindestmaß sozialer Pflicht, als er solchen Zwang verbot.

Eine gewisse Klärung war gekommen. Witzige Schauspieler feierten alljährlich das Ereignis, das sie zur Ebenbürtigkeit mit Lakaien und Kammerzofen erhob, indem sie zu einem Fastnachtsball einluden, der als Gesindeball ausgegeben wurde. Hatten sie aber ausgetollt und sich wieder ernüchtert, dann konnten sie über die Tat-

sache nachdenken, daß sie von dem öffentlichen Recht noch immer ebenso gering eingeschätzt wurden, wie vor zweihundertfünfzig Jahren. Um 1650 hatte ein hessischer Fürst, der es besonders gut und leutselig meinte, seinen Komödianten Titel und Rang eines Hoflakaien und Kammerdieners verliehen. Sie hatten es um 1900 nur ebenso weit gebracht.

Einer ihrer erlauchtesten Kameraden, Josef Kainz, sollte um diese Zeit zum Hofrat eines kleinen deutschen Bundesfürsten ernannt werden. Kainz gehörte zum Verband des Wiener Hofburgtheaters. Das kaiserliche Hofmarschallamt gestattete ihm aber nicht, den Titel anzunehmen. Kainz gehörte eben als kaiserlich habsburgischer Hofschauspieler noch zu dem kaiserlich habsburgischen Hofgesinde, und ein solcher Mann, mochte er auch sonst Unsterblichkeit verdienen, durfte sich nicht so nennen, wie die abgerackerten, finger- und lendenlahm gewordenen Kanzlisten sich nannten.

Es war kaum erst ein Jahrhundert verflossen, seitdem im Königreich Preußen der erste Schauspieler einen Orden empfangen hatte. Iffland wurde in den Zeiten der preußischen Napoleonsnot mit der vierten Klasse des Roten Adlerordens ausgezeichnet. Doch nicht etwa, weil er ein Meister seiner Kunst war, sondern nur, weil er den wachsamen Augen der Franzosen getrotzt hatte, die Berlin besetzt hielten. Denn der mutige Mann hatte es gewagt, am Geburtstag der Königin Luise einen Blumenstrauß zu Ehren der königlichen Frau auf die Bühne zu bringen.

1914 war es noch nicht viel anders. Kaiser Wilhelm II. verlieh 1914 an Gerhard Hauptmann den Roten Adlerorden vierter Klasse, nachdem die Internationale des Geistes den Dichter schon mit dem Nobelpreis geehrt, nachdem die Oxforder Universität ihn schon mit dem Ehrendoktorat ausgezeichnet hatte. Die mindeste Klasse des Adlerordens empfing Gerhard Hauptmann zusammen mit einigen Schriftstellern, deren blindes Kriegsfeuer heller loderte als die Reinheit der dichterischen Flamme. Ich beklagte diese Abflachung des geistigen Ranges nach soldatischen Maßstäben. Ein „Propagandachef“ erwiderte stolz und keineswegs unfreundlich: „So fängt man eben im königlichen Preußen an!“

So hat man auch im königlichen Preußen geendet.

Jahrhundertwende.

Währenddessen tagte die vom Bühnenverein und der Bühnengenossenschaft beschickte Kommission zur Reform der Vertragsbestimmungen. Die meisten Genossenschafter sahen in dieser schriftlich gesicherten, für lange Jahre jede Hoffnung und Einbildungskraft nährenden Einigkeit etwas höchst Würdevolles. Sie taten wiederum, was stets in ihrer Gewohnheit gewesen war, da sie sich rückhaltslos der Vertragskommission anvertrauten und ihren Vertretern unbedingte Vollmacht gewährten.

Nur wenige warnten, besonders Rickelt, der Sprecher der radikalen Minderheit, obwohl er bald selber in die Kommission gewählt wurde. Die genossenschaftlichen Vertreter sollten für den ganzen Bund Abmachungen treffen. Daß die Beschlüsse der Kommission erst von der großen Delegiertenversammlung im Wege der parlamentarischen Abstimmung anzuerkennen seien, war die Forderung der Minderheit. Sie setzte es schließlich durch, daß die Kommissionsbeschlüsse wenigstens vom Zentralrat, also von der in der Delegiertenversammlung gewählten Oberbehörde, zu billigen seien, ehe sie unwandelbare Satzungen des künftigen Bühnenvertrags würden. Bis zum Jahre 1907 tagte die Kommission. Sie berichtete über ihre Arbeit vor der Delegiertenversammlung. Das Plazet wurde ihr zugesprochen.

Da geschahen Ereignisse, die alles wiederum erschütterten und umstürzten.

Diesen Ereignissen ging noch eine Verschärfung und Vertiefung des genossenschaftlichen Gewissens vorauf. Es waren kleine Dinge, die noch in dieser Zeit des Wartens und der Spannung zu erledigen blieben. Ihre Erledigung durch Staat und Theaterleiter zeigte den Genossenschaftern aber, daß ihnen große Vorsicht vonnöten war,

daß freundlichere Umgangsformen und Versprechungen der Behörden und Theaterunternehmer nicht immer den geraden und ehrlichen Willen der Zusagenden enthielten. Immer lauter wurde das Schlagwort von der sozialen Gerechtigkeit in den Verhandlungen gebraucht. Über den Begriff des Sozialen herrschten offenbar bei den Genossenschaftern noch keineswegs geklärte Anschauungen. Wie sollten diese Begriffe bei den Arbeitgebern und deren staatlichen Beschützern in all ihrer umfassenden Bedeutung ausgelegt werden?

Die Kaiserin Friedrich starb 1901. Die Direktoren waren zur Achtung der Landestrauer verpflichtet. Während nicht gespielt wurde, zahlten sie nur ein Drittel der Gage. Das Bürgerliche Gesetzbuch gestattete aber solchen Abzug gar nicht mehr. Der Arbeitgeber hätte dem Künstler höchstens Abzüge machen können, wenn der Künstler für die verlorenen Vorstellungen einen besonderen Dienstaufwand gebraucht hätte, der ja durch das Fortfallen der Vorstellung nicht in Betracht kam. Aus einer absolutistischen Zeit stammte noch dieses Gebot der Landestrauer. Als die Schauspieler noch als Leibgesinde der Landesherren angesehen wurden, mußten sie feiern, wenn irgendein Glied des fürstlichen Hauses verstarb. Sie mußten trauern gleich den fürstlichen Kanzlisten, die in solchen absolutistisch gebotenen Trauerzeiten nur schwarze Aktensiegel anbringen durften. Friedrich der Große selbst spottete über solche Gebräuche. Er gestattete einem Stadtmusikanten ausdrücklich, trotz der Hoftrauer in seiner Kunst fortzufahren. Der Musikant sei doch mit dem Fürsten weder verwandt noch verschwägert. Kaiser Friedrich III. verlangte beim Ableben Kaiser Wilhelm I. keine Landestrauer. Nun baten die durch die Landestrauer um die Kaiserin Friedrich betroffenen Schauspieler den Minister des Innern „untertänigst", er möge ihre Not durch Aufhebung des Spielverbotes lindern. Der Minister des Innern dachte strenger als der große Friedrich und der milde Friedrich. Er entschied, daß „Ausnahmen von dem allgemeinen Aufführungsverbote diesseits nicht gestattet werden können". So kahl und menschenunfreundlich sah es im „Diesseits" der Regierenden aus.

Es schien, daß die Genossenschafter in einem Jenseits der Träume lebten, da sie die allergeringste und allerschlichteste Güte ihrer Arbeitgeber schon wie eine unerhörte, der Unsterblichkeit allein würdige Gnade einschätzten. Einige Direktoren zahlten auch die

Gage für die verlorenen Landestrauertage. Es wurde darum vorgeschlagen, diesen anständigen, mit dem geltenden Reichsgesetz nicht verfeindeten Männern in der Genossenschaftszeitung eine Ehrentafel anzulegen. Der Beobachter könnte all diese Ereignisse sehr nichtig finden. Er könnte sich sagen, daß die Landestrauer durchschnittlich nur eine Woche für hohe Fürstlichkeiten und kürzere Zeit für weniger erlauchte Häupter dauert. Den patriotischen Künstler würde es nicht übermäßig bedrücken, wenn er eine schmale Wochengage für seine Vaterlandsliebe opfere. Aber er konnte es eben nicht. Der Hoftheaterkünstler erhielt vielleicht auch in den Tagen der Landestrauer seinen Gehalt, für den gut gestellten, angesehenen Künstler bedeutete der Abzug höchstens eine Unannehmlichkeit, den Ruin aber nicht. Doch der kleine Mann, der nur vom Herbst bis Palmarum spielte, der für Kleidung und Agentenprovision und Strafgebühren und ähnliche Lasten alles aufbringen mußte und dazu noch, was zu seinem kargen Lebensunterhalt, für die Zeit des Wartens, Wanderns und Suchens im Sommer nötig war, litt auch unter dem geringsten Gehaltsabzug beträchtlich. Dieser arme Mann konnte nichts entbehren. Gewiß, eine moderne Anschauung hatte auch an solchen absolutistischen Manieren der Höfe und der ihnen unterstellten Intendanten einiges geändert. Als Ludwig XV. starb, mußte sogar Henri Le Kain, der große französische Schauspieler, drei Wochen lang feiern und darben.*) Jetzt waren zu einem derartigen Patriotenopfer nur die kleineren Künstler verurteilt, das Beispiel des großen Mannes nachzuahmen. Sie mußten darben oder sie darbten nicht und borgten. Denn der Stand hatte ihnen nicht gestattet, Erspartes auf die Seite zu bringen, der Stand und vielleicht auch das angeborene Temperament. Wir werden später noch in die Gagenverhältnisse der Bühnenkünstler einen Einblick gewinnen und prüfen können, ob der Schauspieler im Durchschnitt ein Verschwender oder nur ein sehr armer Teufel gewesen ist. Schon jetzt läßt sich aber einiges Bestimmte über die ganze Lebenshaltung des Bühnenkünstlers aussagen:

Als Künstler wird er gezwungen, seine Arbeit für die Zeit der Landestrauer einzustellen. Nur ein Bruchteil des Einkommens, manchmal sogar die ganze für die Wartezeit gebührende Entlohnung geht ihm verloren. Der Staat zwingt aber den Künstler, weil er

*) S. Olivier: Henri Le Kain, S. 158.

auch ein Staatsbürger ist, seine Steuern weiter an die Staatskasse abzuführen. Der so gefährdete, in seiner Arbeit und Willenskraft gelähmte Künstler möchte der Wucht des Zufalls, der ihn blindlings schädigt, einigermaßen Herr werden. Er blickt sich in dem Vorrat der erreichbaren Abwehrmaßregeln um. Der Direktor bringt ihn um seinen Verdienst, sobald Krankheit, Theaterbrand und Landestrauer eintreten. Der Gedanke taucht auf, durch genossenschaftliche Versicherung solcher Gefahr zu begegnen.

Die Erwägungen zogen sich über Jahre hinaus, bis die Umsturzereignisse in Deutschland auch das Dringlichste dieser Wünsche erfüllten. Aber zu Beginn des Jahrhunderts dachte man wieder einmal daran, die Mildtätigkeit der Kunstfreunde anzurufen, da die staatliche Hilfe versagte.

Staat und Stadt faßten ihre Stellung zu den Theatern noch immer als die Pflicht zur Vormundschaft über Unternehmungen auf, die dem allgemeinen Wohl mannigfach bedrohlich werden könnten. Staat und Stadt wollten noch immer Polizeimeister des Theaters sein oder das Theater als eine Steuerquelle benutzen, die möglichst schnell und möglichst geschickt zu erschließen sei. Immer wieder tauchte der Plan auf, durch Billett- und Luxussteuer die Theater zu belasten. Immer wieder sträubten sich Direktoren und Bühnenangehörige dagegen. Die Künstler wußten, daß sie durch jederlei Theatersteuer kulturell und wirtschaftlich am ehesten geschädigt würden und sie vertrugen diesen Nachteil nicht mehr.

Die Genossenschaft ließ Erhebungen über die wirtschaftliche Lage der Bühnenangehörigen anstellen. Eines der wichtigsten Ergebnisse war die Tatsache, daß nur etwa Zweidrittel aller deutschen Bühnenangehörigen über Monatseinkünfte verfügten, die um die Grenze von zweihundert Mark lagen, und dieses Einkommen war nicht einmal für das ganze Jahr gesichert, sondern nur für acht Monate ungefähr und unter Umständen für noch geringere Zeitdauer. Und es gab sogar Künstler, ja, deutsche Künstler, die monatlich weniger als fünfzig Mark verdienten.

Wodurch aber unterschied sich selbst der besser gestellte Künstler von dem Handarbeiter und Proletarier? Durch nichts, antwortete schon um 1850 der Schauspieler Anton Discant. Durch nichts, wiederholten im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts die deut-

schen Künstler. Darum wäre es unvernünftig und hochmütig, die wirtschaftliche Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse zu leugnen, die seit langem schon den härtesten Verfolgungen politischer Gegner trotzte und immer weiteren Boden in Deutschland gewann.

Solche Gedanken brachen sich allmählich Bahn. Man wollte sich durch die Erfahrungen der Arbeiterklasse belehren lassen und blickte nach den Staatsgesetzen aus.

Schon 1885 wurde innerhalb der Genossenschaft der Antrag gestellt, bei den Regierenden zu verlangen, daß den Schauspielern die Arbeiterschutzgesetze auch irgendwie zunutze kommen mögen. Obwohl eben erst zur Sprache gekommen war, daß der Vergleich mit den Arbeitern untauglich sei, trug Max Pategg seine Gedanken über die staatliche Versicherung der Privatangestellten vor, zu denen auch die Mitglieder der Bühnengenossenschaft sich rechnen müßten. Die Bühnenkünstler sollten nicht fürchten, etwas von ihrer Würde aufzugeben, wenn sie sich wie Bureaubeamte oder Handlungsgehilfen behandelt sahen. Die Klasse dieser Privatangestellten hatte auch lange gezögert, sich in ihren Forderungen einer sozialen Gesetzgebung neben die Klasse der Handarbeiter zu stellen. Nun aber schien solcher Hochmut ganz veraltet und überholt.

Eine Reichsgerichtsentscheidung vom März 1887 hatte noch unterschieden zwischen Arbeitern und Angestellten mit Befähigung höherer und niederer geistiger Art. Als bald darauf im Reichstag das Alters- und Invalidengesetz beraten wurde, verließ der Regierungsvertreter diesen Standpunkt. Er meinte, der Angestellte mit Beschäftigung höherer geistiger Art — man begann eben, ihn den geistigen Arbeiter zu nennen — werde die Versicherungspflicht anfänglich als einen etwas niederdrückenden Zwang empfinden. Er werde es aber bald lernen, die Versicherungspflicht erträglich zu finden.

Das Gesetz machte den „höheren" geistigen Arbeiter trotzdem noch nicht ohne weiteres versicherungspflichtig, mochten seine äußeren Lebensbedingungen auch noch so schäbig sein. Man unterschied bei den Theatern zwischen Rauchtheatern und Nichtrauchtheatern. Wer im Rauchtheater spielte, dessen Tätigkeit wurde als „materielle" Arbeit eingeschätzt. Er war versicherungspflichtig. Wer im Nichtrauchtheater spielte, leistete Arbeit höherer geistiger Art. Für i h n entfiel diese Pflicht.

Wer den Werdegang des Bühnenkünstlers kennt, stellt sich leicht das Durcheinander vor. Jemand ist einen Winter lang aus rein äußerlichen Gründen ein Arbeiter höherer geistiger Art, dann wird er wieder auf die gleiche Stufe mit dem Handarbeiter hinuntergeschoben. Das war Künstlerschicksal. Eine allzu mechanisch gruppierende Sozialgesetzgebung schloß den Künstler einer Gemeinschaft an, um ihn bald darauf wieder aus der gleichen, nutzbringenden Gesellschaft willkürlich herauszustoßen.

Da verlangten im Jahre 1902 die Chorsänger, die ihr soziales Heil in eigene Hand genommen hatten, durch Bittgesuch an den Reichstag, daß sie zwangsweise und unter Ausschaltung aller witzigen Begriffssplitterei den sozialpolitischen Gesetzen unterstellt würden. Sie lehnten die Rücksicht auf ihre geistige Bedeutung ab und wollten gleich den Handarbeitern, Gehilfen, Gesellen, Lehrlingen und Dienstboten angesehen und versichert werden. Die bedürftige Masse hielt zur bedürftigen Gemeinschaft. Sie traute der Hochschätzung nicht, die ihrer erhöhten Bedeutung von Staats wegen gezollt wurde. Sie hatte Ursache zu solcher Zurückhaltung, denn sie verspürte noch wenig von den Früchten der staatlichen Bewunderung.

Im Gegenteil, die Künstler mußten 1909 mit Befremden lesen, daß sie zu höheren, der Alltagsnot märchenhaft entschlüpfenden Wesen gestempelt wurden, während man sie gleichzeitig als staatsgefährlich verleumdete. Freunde der Kunst und des Volkes wollten in Graudenz Volksvorstellungen geben. Dagegen sträubte sich der Schulinspektor. Er sagte, solche Vorstellungen würden nur zur Sozialdemokratie erziehen und in den Neugierigen nichts als Unzufriedenheit und schlechte Begehrlichkeit erwecken. Die höheren Wesen sollten nicht nur wirtschaftlich, sie sollten auch gesellschaftlich und staatsbürgerlich noch weiter geschädigt werden. Man warf sie zusammen mit Gesellen, die als vaterlandslos galten. Während sie selber an ihren Fesseln rüttelten, schüttelte und hechelte man sie mannigfaltig durch.

Endlich war ihnen der Mindestschutz durch die sozialen Reichsgesetze sicher, aber er wurde auch zu ihrer Schädigung ausgenutzt. Der Direktor las auf der Versicherungskarte das Alter seines Künstlers. „Was, ein so alter Mann, eine so alte Frau drängt sich in meinen Dienst?“ Der Direktor hatte neuen Grund zum Feilschen und

Schmälern. Der Künstler erbat die Erlaubnis, neben der ordentlichen, das Alter nennenden Versicherungskarte ein Doppelstück führen zu dürfen, das ihn vor dem Direktor auswies. Die Hauptkarte, die vor den Behörden galt, enthielt ordnungsgemäß das Geburtsjahr des Versicherten. Der Ausweis vor dem Direktor sollte dieses gefährliche und verräterische Alter verschweigen.

So gingen die Ereignisse niemals, um zwei Parteien als ebenbürtig und einträchtig zu verbünden. So baute sich niemals die Kulturgemeinschaft auf, die so oft feierlich gepriesen wurde und die alle am Theaterdasein beteiligten Kräfte versöhnen sollte. Nein, es gab keine Gemeinschaft, es sollte auch keine Gleichberechtigung der Parteien kommen. In der Frage des Schiedsgerichts erwies sich das wiederum. Der rechtskundige Geschichtschreiber jenes Bühnenschiedsgerichts, das nur eine einseitige Spruchbehörde des Bühnenvereins bildete, Geheimrat Felisch, rühmte es, daß auch die Genossenschafter mit ihren Streitfragen zum Schiedsgericht des Bühnenvereins gingen. Er rühmte diesen Zustand nicht etwa, um arme hilflose Menschen zu verspotten. Und es klang doch beinahe wie ein schlechter Scherz, daß Arbeitnehmer nur ihre Arbeitgeber zu Schiedsrichtern bestellten, wenn irgendeine Mißhelligkeit zwischen den Parteien entstand. Nein, Herr Felisch, der sich gern seines Wohlwollens und seiner Liebe zum Schauspielerstand brüstete, wollte nicht höhnen. Er wollte nur zeigen, wie vernünftig, wie gehorsam, wie gefügig und artig die Genossenschafter seien, die sich dem einseitigen Schiedsgericht unterwarfen. Er merkte es gar nicht, daß er sich in schlechter sittlicher Stellung befand, da er diese Zuwanderung der Bedrückten als etwas Schönes auslobte. Er fühlte nicht, daß er mit einer Entwürdigung würdiger Menschen und Künstler sehr zufrieden war und seinen guten Glauben einem beträchtlichen Zweifel auslieferte, da er seinen Freunden, den Direktoren, durch alle Schleichwege folgte und ihren Bruch mit der Genossenschaft in der Frage des Schiedsgerichts als eine Tat der unvermeidlichen Notwendigkeit rechtfertigte.

Von den Begleitumständen bei diesem Verfahren wurde schon berichtet, als von dem letzten Jahrzehnt des alten Jahrhunderts die Rede war. Nun wollten die Genossenschafter es nicht mehr dulden, daß mit dem hohen und gerechten Ehrennamen des Schiedsgerichts

eine Spruchbehörde ausgestattet werde, der alles fehlte, was diesen Titel verdiente: nämlich die unbestechlichen Richter aller streitenden Parteien. Und da dem Bühnenverein dieser Widerstand nicht gefiel, so spielte er die gekränkte Macht. Er verzichtete selbst auf eine oberflächliche Diplomatie. Er beschränkte sich auf eine strenge Feindseligkeit. Da kam der neue Rechtsgeist in das neue Jahrhundert, und er brachte auch die Lösung dieser Schiedsgerichtsfrage.

Es ging nicht mehr, die Gleichberechtigung beider am Bühnenvertrag beteiligten Parteien zu leugnen. Folgerung dieser Wahrheit war, daß auch Streitigkeiten aus solchem Vertrage nur durch ebenbürtige Parteien entschieden werden könnten.

Um 1900 versprachen sich die Theoretiker des Rechts eigentlich wenig von den Schiedsgerichten, die Fachverbände und gewerkliche Gruppen geschaffen hatten. Das Bürgerliche Gesetzbuch schien die große fruchtbringende Rechtsquelle, nach der auch die Einzeltatsachen der wirtschaftlichen Mannigfaltigkeit zu regeln seien. Man wollte den ordentlichen Gerichten auch alle Fragen anvertrauen, die bisher in den Bereich der Schiedsgerichte fielen. Die Prozesse gegen den Bühnenverein hätten vor dem ordentlichen Gericht vielleicht eine Entscheidung gefunden, die nicht immer dem Sinne der Direktoren entsprach. Deshalb gab der Bühnenverein nach. Man beschloß, daß am 1. Januar 1905 das sog. paritätische Schiedsgericht, das Gericht der juristischen Laien und der Theaterfachleute, das Gericht der Direktoren und Schauspieler, in Tätigkeit trete. Die Schiedsrichter hatten bisher ihre Pflicht etwas bequem getan. Sie hatten sich auf einen Schriftwechsel mit den Parteien beschränkt. Hierbei war ihnen die wichtige und aufklärende und in jedem modernen Verfahren notwendige Einrichtung des mündlichen Verhörs entgangen. Die Glaubwürdigkeit der Zeugen konnte natürlich bei dem mündlichen Verfahren nur zuverlässig geprüft und abgewogen werden. Und hierbei blieb es.

Fünftausend Genossenschafter wählten die ersten Schiedsrichter. Mit ihnen stimmten nur zweitausend Nichtgenossenschafter. Schon aus diesen Ziffern ist das Unrecht zu sehen, daß der Bühnenverein beging, als er der Genossenschaft ursprünglich das Wahlrecht für die Schiedsrichter versagte. Nun war das Schiedsgericht nicht mehr zu stürzen. Die Schiedsrichter entschieden als Fachmänner des

Theaterwesens und als Vertrauensmänner der Arbeitgeber und Arbeitnehmer. Keine Partei konnte mehr die andere durch eine besondere Stimmenüberlegenheit niederzwingen. Die Fachleute entschieden nach ihrem Eindruck, nach ihrem Ermessen und ihrer Erfahrung. Die Fachleute, die zugleich Richter waren, hatten jene Verkehrssitte erst zu schaffen, die nach dem allgemeinen bürgerlichen Verfahren das Urteil des juristischen Richters als allgemein gültiges Erkenntnismittel bestimmen sollte. Das heißt, der sachverständige Richter konnte eine neue Verkehrssitte schaffen, er brauchte sich nicht auf alte Unsitte zu berufen, um irgendein unsoziales Urteil zu fällen. Er konnte im Gegenteil alte Unsitte beseitigen, wenn sie als unsozial entlarvt wurde.

Als es nicht mehr anders ging, gebot auch der Rechtskundige des Bühnenvereins, daß die Ansichten den modernen Verhältnissen anzupassen seien. Er tat es nur etwas spät und viel zu zaghaft. Er tat es auch nur mit zahlreichen Klauseln. Hätte er auf diese Künste eines sehr selbstbewußten und zähen Reaktionärs verzichtet, den deutschen Bühnenangehörigen wäre der Aufstand erspart geblieben, der nun bald ausbrach.

Denn alles von den Schauspielern bisher Errungene war nur halber Erfolg. Die Arbeitgeber, die gewiß auch ihre beträchtlichen Sorgen trugen, hatten bei dem Hin und Her der jahrzehntelangen Verhandlungen den aufrichtigen und eindeutigen sozialen Sinn trotz aller einschmeichelnden Beredsamkeit nicht gezeigt. Sie hatten immer wieder Ausflüchte und Einwände gesucht und gefunden, um Pflichten und Rechte der Arbeitgeber und Arbeitnehmer einseitig zu verteilen. Sie wollten auch das neue bürgerliche Recht nur zu ihren Gunsten gebrauchen. Die Hoffnung auf das feierlich versprochene und dann doch wieder irgendwie zerbröckelnde und erschlaffende Wohlwollen der Arbeitgeber erwies sich stets als trügerisch, sobald die erdachte und besiegelte Vertragsformel in die Wirklichkeit eingriff. Die letzte Klärung mußte vollzogen werden. Sie geschah im Christmonat des Jahres 1908.

Der neue Weg.

Am 9., 10. und 11. Dezember 1908 tagte die 37. Vertreterversammlung der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Den Vorsitz führte Dr. Max Pohl. Max Pategg war sein Stellvertreter. Am Vorstandstische saßen die Mitglieder des Zentralausschusses: Emil Reubke-Dessau, Adolf Mylius, Hermann Nissen, Dr. Alfred von Bary, Albert Patry und die Obmänner der Pensionsanstalt: Bruno Köhler, Oskar Keßler, Willi Grunwald, Berthold Held. Rudolf Lettinger und Arnold Rieck hatten das Amt des Schriftführers übernommen. Der Bericht über die Versammlung erwähnt ausdrücklich, daß sich konservative Rechte und radikale Linke scharf voneinander trennten.

Aber nicht am Vorstandstische, sondern nur im Saale saß Gustav Rickelt, der nun unermüdlich in die Verhandlungen eingriff. Er hatte sich, obwohl er nur das bescheidene Abgeordnetenamt führte, gegen vielerlei Anfeindung seit Jahren zu wehren. Seine scharfe Zunge, sein Witz, seine Derbheit, seine Freude an Sentenzen, seine mächtige Lungenkraft, all das sprengte das Maß der sonst hier auftretenden Männer. Er verfügte über die Tugenden eines Volksführers und eines Volksredners. Er war ein geräuschvoller, dröhnend auftretender Mann. Er verzichtete gern auf Sanftheit und Geschmeidigkeit. Er gehörte zum Schlage der Männer, die durch dick und dünn gingen, weil die Sache, der sie sich verschrieben hatten, danach schrie. Man beschuldigte ihn des leidenschaftlichen Ehrgeizes. Man nannte ihn begierig nach genossenschaftlichen Ämtern und Würden, da er, ausgerüstet mit Bündeln von Papieren und Akten, zu jeder Frage der Verhandlungen das Wort verlangte, da er eine ungeheure Kenntnis der genossenschaftlichen Fragen verriet, da er mit nie

aufhörendem Fleiß dem Unrecht nachging, das in der Hauptstadt und dem Reiche seinen Standesgenossen angetan wurde. Viele wollten noch nicht begreifen, daß er nur aus Begeisterung für die Gerechtigkeit und aus Liebe zu dem Schauspielerstande arbeitete. Rickelt gab die ehrenwörtliche Erklärung ab, daß er kein Amt und keine Ehre verlange, er werde jedes Amt ablehnen. Er wollte im Saale bleiben und ganz unabhängig dem genossenschaftlichen Werke dienen.

Noch immer war einigen Vertretern der Urlaub zur Versammlung verweigert worden. Die erste Frau, die nach den neuen Satzungen zur Vertreterin gewählt werden konnte, nahm unter den fünfundachtzig Delegierten Platz. Es war Fräulein Olga von Schmysing, von ihrem Stettiner Ortsverbande nach Berlin entsandt. Dr. Pohl, der Präsident, sprach die Hoffnung aus, „daß durch die Zulassung der weiblichen Bühnenangehörigen zu allen Ehrenämtern der Genossenschaft" das Interesse für die genossenschaftlichen Angelegenheiten auch in den Kreisen der weiblichen Bühnenangehörigen wachsen werde".

Ein freudiger Auftakt schien also anzuklingen, ein bescheidenes Bekenntnis zu Fortschrittsgedanken kam aus dem Munde des würdigen und gemessenen Präsidenten. Erwartungsvoll saßen die Abgeordneten im Saale.

Sie dämpften noch jene Erregung, die in den Nächten zum 24. November und zum 5. Dezember die Bühnenkünstler und deren Freunde durchgerüttelt hatte. In diesen Nächten waren die Schauspieler nämlich zusammengekommen, um vor aller Öffentlichkeit ihre Arbeitgeber anzuklagen, daß sie auch durch den neuen Bühnenvertrag nichts anderes versuchten, als, trotz des vielfach gepriesenen Fortschrittsgeistes, den Schauspielern ein rückständiges Vertragsrecht aufzudrängen. Der temperamentvolle Künstler Klein-Rohden hatte sich um diese Bewegung, die Öffentlichkeit und Zeitung mitriß, sehr verdient gemacht. Zu dieser Berliner Dezembernachtversammlung waren an die tausend Berliner Bühnenkünstler in den Mozartsaal gewandert, nachdem sie in den Abendvorstellungen ihre Pflicht getan hatten. Das neue Vertragsformular, von dem schon ein Abdruck vorlag, wurde mit aller Energie zurückgewiesen. Die Bewegung hatte sich von Berlin aus über die kleinen und großen Theaterstädte Deutschlands verbreitet.

An Herrn von Hülsen, den Generalintendanten, war zu der 37. Vertreterversammlung auch eine Einladung ergangen. Der Präsident des Bühnenvereins mußte aber aus Gesundheitsrücksichten „noch eine gewisse Schonung“ beobachten und sich „die Freude des Erscheinens“ versagen. Darum sandte er seine „aufrichtigsten Wünsche für einen erfolgreichen und für die gesamte deutsche Künstlerschaft segensreichen Verlauf“ der Tagung. Lebhaften Beifall buchte das Protokoll, als dieser liebenswürdige und diplomatische Brief verlesen wurde.

Aber sofort verbitterte sich die Stimmung ein wenig. Rickelt kam auf Übelstände zu sprechen. Er konnte einen Vertrag vorzeigen, der einer Künstlerin einen Monatsverdienst von genau siebenunddreißig Mark sicherte, und der Direktor behielt sich bei einer Erkrankung der Dame noch allerhand Abzüge zurück. Rickelt war der Sammler solcher Schandverträge geworden. Er war der Entlarver solcher Ausbeuter geworden, und er sollte künftig in jeder Versammlung sein Bündel der Beschwerden und Übelstände auspacken. Später hat er auch diese umfangreichen Erfahrungen benutzt, um ein sehr aufklärendes Buch über das traurige Kapitel „Direktoren und Schauspieler“ zu schreiben. Jetzt brachte er das Blut seiner Kameraden in Wallung, indem er ihnen den Vertrag eines Direktors und Professors Sk. mit einem Fräulein B. vorlegte. Das Fräulein war für das Theater einer süddeutschen Königsresidenz verpflichtet. Sie empfing keine Bezahlung, mußte aber versprechen, von Januar bis Mai bei dem Direktor dramatischen Unterricht zu nehmen und die Stunde mit sechs Mark zu bezahlen. Sie mußte unentgeltlich in ersten Rollen spielen und für den Fall eines Kontraktbruchs die Summe von fünfhundert Mark bewilligen und außerdem noch nachts im Kabarett auftreten. Für das Glück, einen so glänzenden Vertrag erhalten zu haben, sollte die Dame außerdem an den Stellenvermittler eine Gebühr von zwanzig Mark monatlich ein Vierteljahr lang bezahlen. Gewiß, dieser Direktor, der auf Titel und Würden pochte, die niemand recht glaubte, war schon nicht mehr Mitglied des Bühnenvereins. Aber sein Name galt noch immer. Sollte sein System auch noch weiter gelten?

Die Frage wurde beantwortet durch die Verhandlung über das neue Vertragsformular, die nun folgte: Dr. Pohl nahm zunächst das

Wort. Er teilte mit, daß die gemeinsame Kommission der beiden Vertragsgruppen, daß der Zentralausschuß der Genossenschaft und die Generalversammlung des Bühnenvereins, das neue Vertragsrecht mit Einstimmigkeit angenommen hätten. Patry erläuterte diesen knappen Präsidentenbericht, um den Vertrag als einen Kompromißvertrag zu bezeichnen. Er enthalte nur das Mindestmaß dessen, was zu einem gesunden Schauspielerrecht gehöre. Das neue Recht müsse aber langsam weiter ausgebaut werden. Gerade diese neue Mahnung zur Geduld mißfiel dem linken Flügel. Es sprach der 1908 von Breslau entsandte Max Landa, der später eine europäische Filmberühmtheit wurde. Schwächen wir seine Worte nicht ab, sie lauteten nach dem protokollarischen Text:

„Sechs Jahre lang, haben Sie eben gehört, ist an diesem Vertrag gearbeitet worden, und ich schlage Ihnen vor, diese Arbeit, die sechs Jahre lang gedauert hat, in einer Minute oder einem Moment dankend abzulehnen (Bravo links). Ich stelle den Antrag, diesen Vertrag en bloc ohne Debatte abzulehnen (lebhaftes Bravo links; Thurner-Berlin, Schillertheater O: Ausgezeichnet!). Sie haben hier vier Seiten vor sich, auf denen steht, was alles in diesem Vertrag nicht stimme nach Ansicht der sog. Opposition. Wir wollen diese vier Seiten nicht erst besprechen, meine Herren! (Rufe rechts: Doch, doch!) Es führt ja zu nichts!" (Keßler-Berlin, Königliches Theater: Das wissen Sie ja gar nicht!) Landa fuhr fort:

„Es ist ja ganz unfaßbar, meine Herren, daß hier Schauspieler sitzen, die auch nur einen Moment sich mit dem Gedanken befreunden können, so etwas anzunehmen! (Lebhaftes Bravo links; Thurner-Berlin, Schillertheater O, drückt dem Redner die Hand.) Ich habe gehört, daß das Wort ‚Zuchthausvorlage' — dieses Wort hat Herr Klein-Rohden geprägt — als sehr scharf verworfen worden ist. Mir steht im Moment kein schärferes Wort zur Verfügung, um diesen Vertrag zu kennzeichnen (Thurner-Berlin, Schillertheater O: Mausefallenvertrag!). Meine Herren, ich bin an den größten Schmieren gewesen, ich habe gehungert am Theater; ich bin an Theatern gewesen wie Holzkirchen, Aibling. Ja, Sie wissen nicht, wo diese Städte liegen; ich weiß es Gott sei Dank auch nicht mehr; Sie wissen nicht, was ein armer Teufel da draußen, nur seiner Kunst folgend, hungern und leiden muß! (Sehr richtig! links.) Seien Sie

froh! Ich bin überzeugt, ein großer Teil der Herren, die hier sind, weiß es nicht; ich wollte, ich wüßte es auch nicht. Aber ein Mensch, der beim Theater nicht die Schuhe, sondern die Fußsohlen durchgetreten hat, denn er hatte keine Schuhe, der liest mit großer Verwunderung einen derartigen Vertrag. Und sechs Jahre lang haben die Herren dazu gebraucht, um einen derartigen Vertrag vorzulegen. Nachdem sie sechs Jahre gearbeitet haben, verlangen sie von uns, daß wir in fünf Wochen — vor fünf Wochen haben wir diesen Vertrag bekommen — erschöpfend antworten sollen. Sie haben uns aber die Arbeit sehr leicht gemacht; wir können erschöpfend antworten; denn jeder Mensch, der von den sozialen Fragen etwas versteht, wird sagen, das ist ja unmöglich! (Ehrenpräsident Barnay macht eine zustimmende Bewegung, worauf ihm die linke Seite der Versammlung stürmischen Beifall spendet.) Meine Herren, ich genieße hier nicht die Verehrung und die Hochachtung, die unser allverehrter Ehrenpräsident Barnay genießt (Bravo links!). Ich begreife es, daß viele hier sind, die meine Worte vielleicht etwas abschwächen wollen, um denjenigen Herren, die diesen Vertrag ausgearbeitet haben, nicht wehe zu tun, respektive ihnen nicht nahezutreten. Es liegt mir natürlich auch fern, persönlich zu werden, ich rede nur sachlich, ich spreche, geleitet von meinen Empfindungen als Schauspieler und erkläre klipp und klar, daß der Vertrag unmöglich sei."

Ablehnung en bloc! So lautete also der Antrag Landa. Er wurde abgelehnt. Man scheute sich vor dieser rücksichtslosen Kriegführung. Man wollte beraten und verlegte auf den zweiten Versammlungstag die Verhandlung über das Vertragsformular.

Das Wort erhielt Hermann Nissen, Mitglied des Zentralausschusses, als erster Redner. Er hatte über das Vertragsrecht zu sprechen, das die Vertrauensmänner der Genossenschaft selber im Verein mit dem Zentralausschuß gebilligt hatten. Ja, mehr noch, er war selber an der Einstimmigkeit beteiligt gewesen, die diese Billigung ausgesprochen hatte. Und er bekannte sich trotzdem eines Irrtums schuldig. Die genaue Prüfung des neuen Gesetzes hatte ihn zum Gegner des Vertragsentwurfs gemacht, obwohl er sich keineswegs stolz fühlte auf „das Amt des Scharfrichters an dem Geschöpf, das die Genossenschaft selber mitgeschaffen hatte". Er nannte den Vertrag in ge-

pfefferter Satire ein „Kind der Liebe, das in heißen Kommissionsumarmungen vom Vater Bühnenverein mit der Mutter Genossenschaft unter Benutzung der außerehelichen Schwangerschaft als ein Krüppel zur Welt gekommen war". Nach diesem Heiterkeit erweckenden Scherze wurde der Vertrag in seine Einzelheiten zerpflückt.

Nissen wollte nicht weich werden. Daß der Bühnenverein als echter, unverbrämter Arbeitgeberverband nur seinen eigenen Vorteil suchte und daß er es mit Pomp und Selbstbewußtsein tat, das lobte er beinahe. Er zeigte nur auf die allergröbste Ungerechtigkeit, die der Bühnenverein plante. Beging z. B. ein Mitglied Kontraktbruch, so war der Direktor doppelt geschützt: einmal durch die ausbedungene Konventionalstrafe, dann aber noch durch das seinen Kollegen auferlegte Gebot, den vertragbrechenden Künstler fünf Jahre lang von jeder Tätigkeit auszuschließen. Es gab für den Direktor immer ein Entweder und ein Oder. Er verlor in der Kunstkraft, die ihm entging, vielleicht auch ein kulturelles Gut. Er verlor aber, und er selber legte hierauf den Hauptton, vor allem ein wirtschaftliches Gut, für dessen Schädigung er sich durch Beitreiben der Schadensersatzsumme immer schadlos halten konnte. Dem Direktor genügte das nicht. Er wollte den Künstler überhaupt lähmen. Er wollte die straffällige Kunstkraft überhaupt der Öffentlichkeit entziehen, mochte sie auch noch so kostbar von Kritik und Theaterfreunden geschätzt werden. Der Künstler also, der seine Konventionalstrafe bezahlt hatte, sollte für drei Jahre noch existenzunfähig gemacht werden. Kein Mitglied des Bühnenvereins, also kein mit Rechten und Ehren ausgestatteter Direktor, durfte den Verfehmten wieder aufnehmen. Für den Künstler war alles nur ein Weder — Noch. Er galt als verstorben. Aus seinem Leben wurden fünf Jahre gestrichen, wenn er nicht zahlte. Drei Jahre wurden selbst dann noch gestrichen, wenn er zahlte. Zuchthausvorlage war wiederum der Ruf des Entsetzens.

Im § 12 des neuen Vertrags war vom Urlaub zum Gastspiel die Rede. Daß Arbeitsuchen über Arbeitleisten dann geht, wenn der Arbeitnehmer gekündigt ist und sich nach neuem Unterkommen umsehen muß, ist Grundsatz jeder ordentlichen Gesetzgebung. Der Grundsatz kommt dem wirtschaftlich schwächsten Arbeitnehmer natürlich am meisten zugute, und er soll es auch. Anders dachten

die Herren vom Bühnenverein. Indem sie einem mehrjährig oder auf die Durchschnittszeit von acht Monaten eingestellten Mitglied den Gastspielurlaub bewilligten, gaben sie gleiches Recht nicht jenem Künstler, der nicht einmal vom Herbst bis Palmarum untergekommen war. Dieser zum baldigen Zigeunern verurteilte Mann wurde nur der Gutmütigkeit des Direktors empfohlen. Der Direktor konnte ihm Gastspielurlaub gewähren, er konnte ihm den Gastspielurlaub verweigern, ganz wie es ihm beliebte. Ein Rechtszwang, der gerade den kleinsten und wirtschaftlich schwächsten Bühnenangehörigen zugute gekommen wäre, bestand nicht. Nissen war der Ansicht, die Vertrauensmänner der Genossenschaft hätten diesen Paragraphen niemals bewilligen dürfen. Sie hätten auf die gemeinsame Sitzung mit dem Bühnenverein verzichten müssen, als dieser Paragraph in der neu vorhandenen Gestalt als rechtsbindend in die neue Satzung hineingepreßt wurde. Die Vertrauensmänner hatten aber den gemeinsamen Sitzungssaal nicht verlassen, den die Zuversicht und Liebenswürdigkeit Max Pohls einstmals wie einen Salon zum friedlichsten Geplaudere beschrieben hatte. Daher die Verbitterung der Radikalen, die eine Schädigung ihrer schwächsten Kameraden um keinen Preis mehr zugeben wollten.

Nissens Prüfung ging weiter: Durch die besonderen Vorschriften über die Kündigung war der Künstler noch immer nicht ausreichend dagegen geschützt, daß der Direktor schon zu Beginn der Spielzeit irgendeinen Vorwand brauchte, um ihn fortzuschicken und ohne Entschädigung seinem Elend zu überliefern. Er war zu schützen.

Berichtet wurde schon von der alten Direktorengewohnheit, mehrere Künstler für das gleiche Fach zu gewinnen und dann nach einer zweiwöchentlichen, durch Gewohnheitsrecht gutgeheißenen Wartezeit zu entlassen, wer ihm, der Kritik oder dem Publikum oder dem Landesherrn, der all diese Mächte souverän in sich zusammenfaßte, nicht gefiel.

Von diesem Willkürrecht hatten die Kampfjahre inzwischen einiges abgebröckelt. Wer auf Grund eines Gastspiels engagiert wurde, mußte im allgemeinen auch für die ganze Spielzeit behalten werden. Das Direktorenspiel mit der lebendigen Menschenware mußte einigermaßen aufhören. Aber die ganze Unsicherheit war noch keineswegs beseitigt.

Wer gastierte? Wieder nicht der wirtschaftlich schwächere Künstler, sondern nur der angesehene Mann, für den sich solcher Aufwand lohnte, der kleinere, der ganz kleine Künstler wurde durch ein irgendwie empfehlendes Vermittlerwort engagiert, und er gerade durfte nach vierzehntägigem Verweilen fortgeschickt werden. Mögen die falschen Ehrgeizigen, die sich über ihr Talent täuschten, möge die Überzahl der künstlerisch sehr Geringfügigen durch diese Maßregel auch nur getroffen worden sein, sie blieb trotzdem grausam und unwürdig. Sie traf immer nur den Schwächsten. Auch dann noch, als an Stelle des willkürlichen Direktors die sog. Kündigungskommission gesetzt wurde. Nissens Aufklärungsarbeit war schwer.

Die Kündigungskommission vereinigte Beauftragte des Direktors und der ganzen Theatergruppe. Arbeitgeber und Arbeitnehmer entsandten ihre Richter, die zu entscheiden hatten, wer von den Engagierten nach vierzehn Tagen zu entlassen sei. Hat solche Kündigungskommission wirklich einmal ein unabhängiges Urteil gefällt? fragte Nissen. Er verwarf also auch diesen Paragraphen als den Ausdruck einer halben und nur geheuchelten Gerechtigkeit.

Es war vorgekommen, daß ein Künstler eine gerichtliche Vorladung erdichtet hatte, um sich seiner Berufspflicht zu entziehen. Aus diesem vereinzelten Fall leitete der neue Vertrag ein Recht des Direktors ab, jede gerichtliche Vorladung eines Mitgliedes im Original einzusehen. Das war mehr als Vormundschaft. Jede Familiensache eines Künstlers konnte vor den Augen des Direktors enthüllt werden.

Die Künstler hatten sich auf den Boden der modernen Frauenfrage gestellt. Sie konnten es nicht zulassen, daß ihre gleichberechtigten Kameradinnen nach alten Moralregeln beurteilt wurden. Der neue Vertrag schrieb vor, daß eine Künstlerin, die sich verheiraten wollte, dem Direktor hiervon Kenntnis gab. Unterließ sie das, so kam dem Direktor ein unbefristetes Kündigungsrecht zu. Und gegenseitig gesichertes Kündigungsrecht, das Direktor und Künstlerin vom Tag der Eheschließung trennte, wurde eingesetzt. Das sah sehr modern aus. Das schien dem Grundsatz der Ebenbürtigkeit zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer vollkommen zu entsprechen. Aber es schien nur so. Denn es war doch vor einer höheren Sittlichkeit nicht zu rechtfertigen, daß eine Frau, zumal eine freie Künst-

lerin, ihren Entschluß zur Ehe unbedingt an den Arbeitgeber zu melden hatte. Es ging doch den Direktor gar nichts an, ob die Künstlerin ledig oder verheiratet sein wollte. Hauptsache war doch nur, daß sie ihre künstlerischen Pflichten erfüllte. Aber hier mischte sich noch allerhand Altertumsmoral in die Rechtsbegriffe. Es war nicht verwunderlich, daß bei solcher Weltanschauung der ehelich Schwangeren ein stärkerer Gesetzesschutz eingeräumt wurde als der unehelich Schwangeren, daß dem Direktor nur die Freiheit gelassen wurde, die beiden Stände der gesegneten Frauen nach gleichen Rechtsgrundsätzen zu bemessen.

Als selbstverständlich wurde angesehen, daß jeder Allgemeinvertrag zu fallen habe, wenn eine „landesherrliche Bühne" auf ihre Sonderverträge bestand. Es war 1908 noch Bürgergewohnheit, solche majestätischen Einrichtungen ohne Murren zu achten. Selbst der seinen Urlaub genießende Künstler durfte nicht im Umkreise von fünfzehn Kilometern, gerechnet von seinem Theater, irgendwie auftreten, um sich in seiner Ferienzeit Zukost oder einen Notgroschen zu verdienen. Altertümliche, wohlbekannte Fessel war auch diese Beschränkung usw. usw.

Nissen schloß seine Rede: „Meine Herren! Im alten Sparta gab es ein Gesetz: wenn Knaben zur Welt kamen, die keine geraden Glieder hatten und die nicht Aussicht boten, dem Staat später dienen zu können, dann trugen beherzte Männer sie ins Gebirge und setzten sie dort aus. Seien wir Spartaner! Dieses untaugliche Geschöpf, zu dem leider unsere Genossenschaft Mutter geworden ist, gehört ins Gebirge!"

Die Rechte und die Linke der Versammlung spendete dieser Rede minutenlang gleichmäßig dauernden Beifall. Die Zuhörer im Saal und auf der Galerie beteiligten sich an dieser Kundgebung. Sie taten es in diesen bewegten Tagen noch öfter, und der Präsident mußte den Sturm häufig dämpfen.

Es hieß nach der Nissenschen Rede in die Erörterung der Einzelheiten übergehen, und diesen Abschnitt der Geschäftsführung leitete Präsident Pohl mit den Worten ein: „In der Kandidatenrede des Herrn Präsi — — —" Heiterkeit unterbrach den Redner, ehe er das Wort vollendet hatte. Pohl nahm seinen Satz wieder auf: „Wollte sagen in der Rede des — — —"

Da ging der Sturm los. Der Präsident hatte die Nervenüberreizung der Linken unterschätzt. Dr. Pohl war noch immer, wie er schon durch seine höfliche und ergebene Zustimmung auf der entscheidenden Versammlung des Bühnenvereins in Koburg bewiesen hatte, auf das Idyllische eingestellt. Denn damals hatte er sich glücklich geschätzt, das Vertragswerk zu so gutem Ende in Gemeinschaft mit dem Bühnenverein geführt zu haben. Man konnte ihm, wenn man ein sehr kaltblütiger Zuschauer und Zuhörer dieses Sturmes gewesen wäre, nicht vorwerfen, daß er ein allzu zynisches Scherzwort gleich in den Anfang des kommenden Redestreites hineinwarf, als er Herrn Nissen, den Zerschmetterer des Vertrags, als den künftigen Präsidenten mit leisem Spotte ansprach. Dieser Spott Max Pohls sollte ja auch dem geistreichen Selbstspötter Max Pohl gelten, der in diesem Augenblicke spürte, daß die Stunde seines Präsidentenabschiedes geläutet hatte.

Man war aber auf Tragik und Explosion eingestellt. Der Theatermann Max Pohl übersah diese Stimmung, indem er die Weisheitsstimmung, die ihn über das Abschiednehmen hinwegbringen sollte, mit der Stimmung seiner Parteigegner verwechselte, die sich mit Macht und Feierlichkeit ihres Zornes entladen wollten. So kam die Entladung heftiger und besonders früher, als selbst die feurigsten Radikalen auf der Linken gemeint hatten.

Nissen schüttelte sich zunächst selber: „Das ist ungehörig!" Es wurde zum Präsidenten hinaufgeschrien: „Beleidigungen! Versteckte Verdächtigungen." Der Lärm verstärkte sich. „Nieder mit dem Präsidium!" Vertreter der Linken stürzten mit erhobenen Fäusten vor. „Abzug Pohl! Abzug Pohl!" Minutenlang dauerte der Spektakel. „Abzug, pfui! Das Präsidium ist befangen!"

Endlich konnte der Vizepräsident Pategg sich verständlich machen. Er teilte mit, daß nach des Präsidenten und seiner Ansicht die Genossenschaft „auf Bahnen gelenkt werden soll, die zu betreten wir für unheilvoll halten". Der Präsident, seine Vertreter und vier andere Mitglieder des Zentralausschusses verließen den Saal. Wie ein Jubel der Erleichterung ging es durch den Saal: „Gott sei Dank, na endlich!"

Dem Ehrenpräsidenten Barnay wurde zugerufen, er möge den verwaisten Vorsitz an sich nehmen. Er wehrte ab und zog sich auch

zurück. Da versuchten Rickelt und Wallauer als erste das Chaos zu retten. Es gelang ihnen, Herrn Holthaus, den Alterspräsidenten, auf den Präsidentenstuhl zu ziehen. Eine Pause mußte die Erholung bringen.

Dann ging die durch den Abzug Pohl, Pategg, Patry führerlos gewordene Versammlung daran, ihren Vorsitzenden neu zu wählen. Nissen erhielt achtundachtzig Stimmen von den gültigen hundertfünfzehn. Er wurde der erste Vorsitzende. Emanuel Reicher, zwar seit Jahren ein Genossenschaftsmitglied, aber von Ämtern bisher nicht geehrt, wurde mit neunundsiebzig Stimmen zum zweiten Vorsitzenden gewählt. Vielleicht wollte man gerade in ihm den Bühnenträger manches modernen Dichterwerkes ehren, das der Erweckung des sozialen Gewissens gedient hatte.

Dabei brauchte man nicht zu glauben, daß die auf der Linken versammelten Genossenschafter meinten, sie hätten jetzt ein ganz gewonnenes Spiel. Sie waren im Gegenteil sehr zaghaft und vorsichtig in ihren Hoffnungen. Sie lebten noch keineswegs in der übertriebenen Zuversicht, daß sie sich aus eigener Kraft alles erkämpfen würden. Sie vernahmen mit einem beträchtlichen Verbeugen die leise Nachricht, daß der Reichskanzler nicht ohne Teilnahme für das Los der Bühnenkünstler sei. Sofort legten sie dem Oberhaupt der Reichsregierung in einem Telegramm der Huldigung, des Bittens und des Hoffens ihr Schicksal an das staatsmännische Herz.

Rickelt gab die Parole für den Kampf aus. Sie lautete: „Hilfe, Unterstützung jedem guten Direktor, der künstlerisch, der human denkt! Kampf, Kampf bis zum Ende gegen jeden unkünstlerischen und inhumanen Direktor, gegen jeden Ausbeuter!"

Am 4. Juni 1908 hatte der Koburger Herzog Carl Eduard die Intendanten und die Direktoren des Bühnenvereins im Rittersaale seines Schlosses zu dem neuen Vertragswerk beglückwünscht. Der Vertrag werde auch den Künstlern allen Segen bringen. Das war die Hoffnung des Fürsten. Er irrte sich.

Am 10. Dezember 1908 wurde der Antrag des genossenschaftlichen Zentralrats abgelehnt, dem neuen Vertragsentwurf zuzustimmen. Mit Einstimmigkeit wurde dieser Beschluß gefaßt. Es gab also keine Rechte und keine Linke mehr in dieser Frage.

So geschah doch, was Landa gleich zu Anfang der Versammlung

gefordert hatte. Es geschah nur auf Umwegen und nach einer gründlichen Reinigung der Ansichten. Es wirkte beinahe tragisch, daß alte Theaterleute sich erhoben und gegen den Vertrag stimmten, obwohl sie bisher nur Anhänger der Versöhnlichkeit gewesen waren. Auch diese Nachgiebigen täuschten sich nicht mehr darüber, daß der Kompromiß unmöglich geworden sei und vollkommene Klärung allein notwendig. Gewiß, es siegten die Jungen gegen die Alten. Aber auch die Alten unterwarfen sich gern der Strömung, die nicht mehr aufzuhalten war.

Karl Wallauer, der im Namen der Breslauer Kameraden sprach, stellte dies mit Genugtuung fest. Unter den in Berlin bekehrten Gegnern des Vertrags befanden sich Männer aus dem Reich, deren Auftrag auf Versöhnlichkeit und Verteidigung des Vertrags gelautet hatte. Sie glaubten es mit ihrem Gewissen im Einklang, wenn sie gegen ihren Auftrag stimmten. Und es waren unter diesen Gegnern Hofschauspieler, die sich aller Vorteile einer gesicherten Stellung erfreuten. Sie machten kein Hehl daraus, daß sie mit Rücksicht auf das Allgemeine stimmten.

Es herrschte unter den deutschen Bühnenkünstlern wiederum die große Einigkeit des Jahres 1898, als es nötig gewesen war, die Tyrannei des Hausgesetzes zu beseitigen. Dabei verhehlten sich die Führer des Aufstandes nicht die Erkenntnis, daß diesem Beginn des neuen Krieges erst die schwereren Ereignisse folgen würden.

Was wird der Bühnenverein tun? Das war die große Frage nach der Zukunft.

Man mußte sich, da man das Alter so radikal verworfen hatte, zum Kampf für dieses Neue rüsten. Mannigfaches wurde vorgeschlagen und vorläufig genehmigt. Rickelt erwies sich bei diesen Überlegungen wiederum als der fruchtbare und erfinderische Kopf. Der Mann mußte diesen Lauf der Ereignisse vorausgesehen haben, als jeder noch an der Friedensmöglichkeit festhielt. Denn seine Vorschläge, die sich später als sehr nützlich erwiesen, wanderten sofort als fest formulierte Anträge zum Vortragstisch.

Er hatte schon am ersten Tage der Versammlung erreicht, daß eine gründliche Umgestaltung der Genossenschaftszeitung beschlossen wurde. Der brave und kunstliebende Mann, der die Genossenschaftszeitung leitete, hatte es im Geiste eines arglosen Patriarchenglaubens

getan. Er hatte sich als ästhetischer, in kunstgeschichtlichen Fragen wohl bewanderter Wächter der Zeitung bewährt. Den ungeheuren Umfang der wirtschaftlichen Fragen, die in der Entwicklungsgeschichte der Genossenschaft eine immer tiefer greifende Rolle spielten, hatten er und seine Vorgänger stets vernachlässigt. Seine Vorgänger, Theatergeschichtsschreiber, Lexikographen, Musikforscher und dilettantische Dichter, überblickten noch nicht die Wichtigkeit der Tatsache, daß die deutschen Bühnenkünstler erst dann wahrhafte Geistesführer ihres Volkes sein würden, wenn sie die Entmündigung durch ihre Arbeitgeber überwunden und wirtschaftliche und persönliche Verfügungsfreiheit erlangt hätten.

Jahrzehntelang hatte man sich davor gefürchtet, das eigene Schicksal nach den Lehren der großen deutschen Arbeitnehmerbewegung aufzubauen. Selbst Nissen, der an Orden und höfischen Auszeichnungen sehr hing, hatte sich noch nicht von „mittelständischen“ Anschauungen losgerungen, obwohl er die Stetigkeit und das Glück seiner Laufbahn hinopferte, um für das Wohl seiner großen und kleinen Kameraden zu sorgen. Erst Rickelt und sein Anhang rissen den deutschen Künstlern die Binde mit Energie von den Augen.

Rickelt beantragte im Dezember 1908, die Leitung des Genossenschaftsblattes einem rechtlich und volkswirtschaftlich durchgebildeten Mann anzuvertrauen. Die Versammlung nahm seinen Antrag an.

Der neue Weg war beschritten.

Seit dem Beginn des neuen Jahres hieß die Genossenschaftszeitung auch „Der neue Weg“.

Damit die Sache des einzelnen immer als Sache der Gesamtheit betrieben werde, beschloß man auf Rickelts Veranlassung, der Genossenschaft ein besonderes Rechtsschutzbureau anzugliedern. Hier sollte fortan jeder, der sich geschädigt fühlte, sein Recht suchen.

Und nachdem so die Ernte der praktischen Gedanken eingebracht war, nahm man noch einmal die große kulturelle Gesamtheit des deutschen Theaters ins Auge. In den Begeisterungstagen von 1871 hatte Ludwig Barnay davon geträumt, die deutsche Dramendichtung und deren Darstellung auf der Bühne einem allumspannenden, allgebietenden Gesetzbuch zu unterstellen. Ein deutsches Land, ein deutsches Recht, eine Art nur, das in der Klassik geborgene Sprachgut auszusprechen! Das klassische Theater der Deutschen schilderte

zwar zahlreiche Menschenseelen, es durfte aber nicht geschehen, daß diese Buntheit durch hundert verschiedene Mundarten ihren Ausdruck empfing. Gerade in den Zeiten des neuen politischen Aufschwunges ging man sehr leichtfertig mit den deutschen Klassikern um. Man kürzte, man verstümmelte und ergänzte sie sogar nach Belieben. Der Regisseur strich Personen, die unbedingte Notwendigkeit einer Schillerschen Tragödie schienen. Der Schauspieler brachte Lauter und Mitlauter mit einer Willkür, die jedes empfindliche Ohr schwer kränkte. 1880 wurde innerhalb der Genossenschaft die Frage wieder erörtert, ob die Schauspieler wieder von sich aus die Aussprache und Inszenierung der deutschen Klassiker nach einheitlichen Methoden betreiben sollten. Im Mai 1898 arbeitete der Bühnenverein, der Intendanten und Philologen gleicherweise befragte, an der nämlichen Frage. Aber man verfuhr auch hier, wie man überall verfahren hatte: Die Schauspieler, die hierbei auch ein Wort der Erfahrung mitzureden hätten, wurden nicht befragt. Nach der stürmischen Dezembersitzung von 1898 erstattete Berthold Held den „Bericht der Kommission für Schaffung einer einheitlichen deutschen Bühnenaussprache“. Professor Siebs hatte als Sprachforscher eine „deutsche Bühnenaussprache“ drucken lassen. In die Kommission wurden die Sänger Scheidemantel, der Vortragskünstler Müller-Hausen, Berthold Held, Emanuel Reicher, Max Martersteig, Alexander Strakosch, Oberländer, Forchhammer, Dröscher als Künstler und die Professoren Siewers, Siebs und Röthe als Sprachgelehrte gewählt. Auch das Ministerium des Innern, dem ja nach preußischem Polizeirecht das Theater noch immer unterstand, ermunterte die Arbeit der Künstler und Gelehrten. Von der Regierung wurde versichert, daß die Künstlerarbeit nicht umsonst getan sein würde. Man bekannte sich zu dem Grundsatz, daß nicht die Schule die Sprache des Theaters zu belehren habe, sondern umgekehrt das Theater der Lehrmeister der Schule sein müsse.

Das war nur staatlicher Beifall für ästhetisch erfreuliche Dinge. Er würde aber, da er am Ende der Dezemberstürme kam, als eine Ermunterung aufgenommen, die allen, aber auch allen Bestrebungen des deutschen Schauspielerstandes weiter helfen sollte.

Ausbau.

Der Aufruhr von 1908 hatte sich gelegt. Schauspieler und Gesellschaftsforscher, die sich bisher all diesen Fragen der Organisation ziemlich fern gehalten hatten, gaben ihre Zurückhaltung auf. Man grübelte sehr kluge und sehr merkwürdige Pläne aus.

Es hieß, die gegen das Allgemeinwohl widerspenstigen Arbeitgeber zu beseitigen. Es hieß aber auch, die Schauspieler, die nur leichtfertiges Vagabundentum mit ernster Kunst verwechselten, entweder zum Guten bekehren oder ganz lahm zu legen. Man schlug im Übereifer sogar vor, nach einem italienischen, niemals durchgeführten Plan alle „unkünstlerischen Theater auf ein Jahr zu schließen und so die störenden Elemente entweder abzuschrecken oder vollkommen zu beseitigen".

Phantastische und weniger praktische Köpfe entwickelten den besonders spitzfindigen Plan, die Genossenschaft in eine Zwangsinnung nach mittelalterlichem Muster umzuwandeln. Der Gedanke machte ihrem Eifer mehr Ehre als ihrer Einsicht.

Die Frage der Theaterschulen wurde mit neuer Gründlichkeit erörtert. Jede sachliche und moralische Strenge wurde zum äußersten gerechtfertigt. Die schärfsten Maßregeln eines einengenden Zunftrechts sollten allein ausreichen. Der Ruf nach dem Reichstheatergesetz erscholl natürlich besonders stark. Dieses Theatergesetz, Sehnsucht des deutschen Schauspielers seit dem ersten Tage der Genossenschaft, war noch immer nicht Wirklichkeit. Der Kampf von 1908 entbrannte ja gerade, weil man verhindern wollte, daß diese halbe Gerechtigkeit von Staats wegen verurteilt würde. Denn es hieß, die deutsche Regierung werde die aus der Facherfahrung hervorgehenden Satzungen dem zu erwartenden Reichstheatergesetz zugrunde legen.

Das Reichstheatergesetz war die Forderung der Weimarer Tagung von 1871. Dann hatte Ernst Wichert schon zu Beginn der siebziger Jahre ein Theatergesetz ausgearbeitet, das in der Genossenschaftszeitung gedruckt wurde. Es stammte von einem modernen, theaterliebenden, die Schauspieler und ihre Bedürfnisse kennenden Menschenfreunde. Der Wichertsche Entwurf blieb Gegenstand einiger schöner und salbungsvoller Unterhaltung.

Am 10. Februar 1909 unterbreitete der Abgeordnete Müller-Meiningen, der in den Tagen der drohenden Lex Heinze die Partei des deutschen Theaters genommen hatte, dem Reichskanzler ein Gesuch, das Reich möge die letzte Arbeit für ein Reichstheatergesetz nicht mehr hinausschieben. In Österreich-Ungarn ging die Bewegung für das Theatergesetz gleichzeitig mit den deutschen Bemühungen. Max Burckhardt, der Rechtsforscher, Schriftsteller und Burgtheaterdirektor, forderte das Gesetz, weil der Mangel des Gesetzes leicht zerstörend und aufrührerisch wirken würde. „Die zum Demagogentum besonders veranlagten Schauspieler" müßten durch das Theatergesetz, das ihre Not beseitigte, vor der Sozialdemokratie gerettet werden. So vorsichtig und furchtsam war noch dieser kluge Mann, dem niemand die Menschenkenntnis und Einsicht in das politische und wirtschaftliche Getriebe des Volkes absprechen möchte. Es scheint, daß Burckhardt etwas zu furchtsam gewesen ist.

Ludwig Selig, der diesen Gesetzesfragen eingehende Studien gewidmet hat, hebt das Verdienst der Frauen hervor, in wiederholten Eingaben an die Parlamente und Regierungen das einheitliche Theatergesetz verlangt zu haben. Selig, der in Mannheim als Rechtsanwalt lebte, war zum rechtskundigen Führer des deutschen Chorsängerverbandes geworden. Schon frühzeitig riet er seinen Freunden, die Halbheit zu verlassen und die Arbeitergesetzgebung, die den Arbeitnehmer gegen den Arbeitgeber schützte, nicht mehr als eine Entwürdigung des Bühnenkünstlers anzusehen. Und die Gedanken, die ursprünglich nur dem Chorsängerverband dienten, begegneten sich bald mit den Wünschen der Genossenschafter.

So sehr erwartete man vom Staate jederlei Heil, daß man sich an den seltsamen Plan Hugo Müllers wieder erinnerte, von den Regierungen die Aufhebung jener Theaterfreiheit zu verlangen, die Wilhelm von Humboldt vor gerade hundert Jahren als ein schönes

und erlösendes Geschenk vom Preußenkönig empfangen hatte. Schauspielerzwangsinnung, nicht Theaterfreiheit, sondern Sonderrechte zur Theaterleitung von auserlesenen Männern zu verwalten, das waren die phantastisch aufgebauschten Schlagworte, die dem Begriffskreise eines mit Autokratie verwechselten Staatssozialismus entlehnt wurden.

Was wollten alle diese Gedanken?

Das Theater der privaten Ausbeutung entziehen, die Alleinherrschaft kapitalistischer Grundsätze aus dem Theaterleben ausschalten, die Theater wieder zur „Quelle moralischer Lust" machen.

Der Staat belastete seine Verwaltung mit der Einrichtung von Schulen und Kirchen. Man wollte ihn auch verpflichten, für die Einrichtung von Theatern zu sorgen. Das war die Forderung seit Jahrzehnten. Erst die politischen Veränderungen, die Deutschland zehn Jahre später trafen, reiften diesen fruchtbaren Gedanken vollkommen, sie hämmerten ihn erst mit Heftigkeit in das Bewußtsein der Kunstfreunde hinein. Vorläufig wurde im Jahre 1908 eine Umfrage bei den Bürgermeistern großer und mittlerer deutscher Städte gemacht. Die Stadtväter sollten berichten, ob ihre Theater nur von Privatleuten bewirtschaftet würden, oder ob die Kunststätten der Verwaltung der Behörde selber unterständen.

Einige deutsche Städte hatten sich in der fürsorglichen Verwaltung der Theater schon seit alters her hervorgetan. Mannheim nahm schon 1839 sein Theater in städtische Verwaltung. Mühlhausen, die Arbeiterstadt, tat das Gleiche vor allen übrigen Theatern.*)

Eine nicht rühmliche Stellung nahm in allen diesen Fragen Berlin, die Reichshauptstadt, ein. Sie gewährte niemals einem Theater irgendwelche Zuschüsse. Sie versuchte aber stets, aus den Privattheatern durch Billett- und Luxussteuern hohe, den Haushalt und die künstlerische Freiheit der Bühnen sehr bedrückende Einnahmen zu ziehen.

Auf die genossenschaftliche Umfrage von 1908 antwortete Herr Winter, der Bürgermeister von Freiburg i. Br.: „Es ist doch nicht einzusehen, warum eine Stadt den direkten Betrieb ihrer Schulen als selbstverständlich ansehen, dagegen den Betrieb der nicht minder

*) Ludwig Selig hat sich um diese Erhebungen und die Durchleuchtung dieser Regietheaterfrage sehr verdient gemacht.

wichtigen Volksbildungsanstalt des Theaters einem Pächter überlassen soll." Dieses Wort von 1908 entsprach genau einem Wort, das Goethe an den Schauspieler Pius Alexander Wolf, seinen Freund, schrieb: „Die Städte möchten doch das Komödienspielen als wichtig genug betrachten, auf daß ernste Leute es ernsthaft verwalten."

Man wollte auch mit anderen Mitteln, die nicht erst vom Staate erbeten wurden, sondern rein in der Vollmacht der Genossenschaft selber lagen, den Schäden des nur kapitalistisch ausgebeuteten Geschäftstheaters begegnen. Schon 1900 hatte der kleine Bezirksverband von Sondershausen beantragt, daß die Genossenschaft den Betrieb und die Leitung von Theatern selbst in die Hand nähme. Man ging glatt über diese Anträge zur Tagesordnung über.

Aber gerade im Jahre 1908 kehrte Rickelt mit dem gleichen Antrag wieder. Seine Vorschläge waren in diesem Augenblicke, da alle Kräfte zur Sammlung der vorhandenen Genossenschaftsmittel hinstrebten, sehr willkommen. Was 1900 einer Spielerei glich, schien jetzt möglich. Genossenschaftstheater sollten Kunststätten sein, um die Überschüsse des Unternehmers nicht einseitig in die Tasche des Direktors zu leiten, sondern den Gewinnst für den wirklichen Fortschritt der Theaterkunst und für das wirtschaftliche Fortkommen der Schauspieler zu gebrauchen. Rickelt begründete seinen Plan. Er zeigte, daß neunzig Prozent der Theaterunternehmer eine Verbesserung ihrer wirtschaftlichen Lage über das Durchschnittliche hinaus erreichten, und nur zehn Prozent blieben teilweise oder ganz hinter diesem Ziele zurück. Von den Künstlern erreichten dagegen nur zehn Prozent Wohlstand oder Reichtum, und neunzig Prozent müßten Zeit ihres Lebens in dürtfigen Verhältnissen bleiben. 1908 verfügten mindestens 60 Prozent aller Schauspieler über nicht mehr als tausend Mark Jahreseinkommen, während Direktoren an mittleren und kleinen Theatern von siebenundzwanzigtausend bis zu achtzigtausend Mark aufwärts im Jahre verdienten.

Vorläufig wurde die Genossenschaft nur zur Eigentümerin eines bescheidenen Theaters in der märkischen Tuchmacherstadt Guben. Der Rickeltsche Plan wurde aber nicht sehr eifrig ausgebaut. Es fehlte an Mitteln, und es waren zuerst die unmittelbarsten und dringlichsten Bedürfnisse der Bühnenkünstler zu befriedigen. Man begann immerhin schon 1911 mit arbeitslosen Schauspielern auf

Gefahr und Rechnung der Genossenschaft Vorstellungen zu geben, und nach dem Krieg haben diese genossenschaftlichen Unternehmungen den heimkehrenden Künstlern und brotlosen Künstlerinnen häufig Beschäftigung verschafft und sie dadurch zum Ausharren in ihrem schweren Berufe ermuntert.

Der Bühnenverein sah diese neue und ungestüme Entwicklung der Genossenschaft mit Verblüffung und Mißtrauen. Der Vizepräsident des Bühnenvereins ließ durch die Zeitungen bekanntmachen, daß er jede Verbindung mit der Genossenschaft abbreche. Der Rechtsvertreter des Bühnenvereins verweigerte die Erledigung genossenschaftlicher Zustellungen. Der Bühnenverein erklärte schon Anfang 1909, daß er sich vom Schiedsgericht zurückziehe. Die Genossenschaft tat desgleichen. Und so schien die letzte Brücke abgebrochen.

Direktoren verboten ihren Künstlern die Mitwirkung bei Genossenschaftsfesten. Es wurden Ersatzkünstler hingeschickt. Besonders verstimmt war Herr von Hülsen, der Generalintendant aller preußischen Hoftheater. Er untersagte, daß an den vier Hoftheatern Preußens die sonst üblichen Vorstellungen zugunsten der Genossenschaft gegeben wurden. Die kleinen deutschen Hoftheater folgten bereitwillig der Losung, die Herr von Hülsen, des Preußenkönigs Berater, ausgab. Der Großherzog von Sachsen-Weimar legte sein Protektorat über die Genossenschaft nieder. Man glaubte, nicht ohne solchen Fürstenschutz auszukommen. Man bot das Protektorat dem Herzog von Sachsen-Meiningen an, weil man ihm besonderes Verständnis für das Notwendige dieses Schauspielerkampfes zutraute. Der Meininger lehnte ab.

Da erst rührte sich ein demokratisches Aufwallen unter den Genossen. Rickelt rief: „Wir brauchen kein Protektorat! Was wir brauchen und was uns nottut, das ist Selbsthilfe!"

Der erste Artikel des „Neuen Wegs" im Kampfjahre 1909 nach der stürmischen Delegiertenversammlung von 1908 hieß: „Mimendämmerung". Er enthielt u. a. den feierlichen Satz: „Der rechtlose Mime von ehedem, das schwache Individuum einer minderen Kaste, der geflickte Lumpenkönig, der in Glanz und Pracht auf der Bühne herrscht und vor dem Gewaltigen im Bureau sich schmählich ducken muß, versinkt, und ein neues, freies Künstlergeschlecht steigt empor."



Hermann Nissen

Das Gründungshaus in Frankfurt a. M.

Das alte Genossenschaftshaus

Das neue Genossenschaftshaus

Diese feierliche Wendung konnte jeder auslegen, wie er wollte. Es zeigte sich bald, daß viele Genossenschafter die Mimendämmerung immer noch als den dunklen, überirdischen Drang ins Ungewisse verstehen wollten. Ihnen ging der „Neue Weg" zu radikal in die klaren Begriffe des Gewerkschaftslebenes hinein. Nach dem jahrzehntelangen Hasten und Suchen hatten die radikalen Köpfe aber eingesehen, daß die Bühnengenossenschaft nur als Arbeitnehmergewerkschaft ihre Aufgabe erfüllen und ihre Ziele erreichen würde. Die radikalen Führer und ihr Anhang wurden natürlich sofort des politischen Radikalismus, noch deutlicher des Sozialismus, bezichtigt. Sie wehrten sich höchstens mit dem Bemerken, daß der gewerkschaftliche Gedanke ja kein ausschließlich sozialistischer Gedanke sei, daß liberale und katholische Gewerkschaften nicht minder zielbewußte Arbeitnehmerverbände seien.

Hatte sich gleich nach 1908 ein gewisses Auflammen des genossenschaftlichen Gedankens gezeigt, das sich in zahlreichen Spenden für die Rechtsschutzkasse bewährte, so verbreitete sich nach und nach wieder der Gegensatz zwischen den links und rechts stehenden Genossenschaftern.

Aber es erwachte doch ein neues, nicht mehr zu hemmendes Leben. Das Jahr 1909 brachte den hundertundfünfzigsten Geburtstag Schillers. Die festliche Stimmung der Erinnerungen befeuerte auch die deutschen Schauspieler, die sich mit Wehmut entsinnen konnten, daß man sie 1905 bei der Totenfeier für Schiller hinter die Polizistenreihe gedrängt und selbst den Briefträgern nachgestellt hatte. Vom Ausland wurde den deutschen Bühnenkünstlern gesagt, daß ihr gewerkschaftliches Streben einen Widerhall finde. Die skandinavischen Künstler erhoben sich. Die Holländer taten desgleichen, um ihre Arbeitsbedingungen zu verbessern.

Emanuel Reicher gab den ersten Rechenschaftsbericht über die Tätigkeit des Rechtsschutzbureaus bis zum Ende des Jahres 1909. Das Schiedsgericht von 1905 war abgeschafft. Der Bühnenverein wollte es so, da er ja jeden Amtsverkehr mit der Genossenschaft unterbrochen hatte. Nun wirkte ausschließlich das Rechtsschutzamt der Genossenschaft. Doch es zeigte sich, daß auch viele Direktoren die ernsten Absichten und die von vornherein unbestrittene rechtliche und sachliche Unparteilichkeit des neuen Gerichtshofes an-

erkannten. Manche Direktoren riefen für ihre Angelegenheiten mit Künstlern unmittelbar die Entscheidung des Rechtsschutzbureaus an. Dieses Rechtsschutzbureau der zwölf Männer versammelte sich allwöchentlich. Es war eine Spruchbehörde, die nur Rat erteilte, sachlichen Rat und tätigen Rat, eine Behörde, die sich häufig zu Sachwaltern machte, indem sie vor die bürgerlichen Gerichte eine besondere Angelegenheit trug, damit die Allgemeinheit von der grundsätzlichen Entscheidung des ordentlichen Gerichts ihren Vorteil ziehe. Fleißig mußte das Rechtsschutzbureau sein. Gleich im Gründungsjahre 1909 wurden nicht weniger als 817 Fälle behandelt. Dabei lagen gleich 3054 Anträge oder Aufträge an das Rechtsschutzbureau vor. Achtundachtzig Prozesse knüpften sich an diese Angelegenheiten. Immer die alten Streitfragen: „Unangemessene Beschäftigung, Entlassungen, Abzug unmäßiger Ordnungsstrafen."

Graf Hülsen aber, der dem Kaiser den Befehl entrungen hatte, daß an preußischen Theatern nicht mehr zum Wohle der Genossenschaft gespielt werde, schrieb im Februar 1909 den Direktoren noch einmal vor, daß „jeder Schriftwechsel mit der Genossenschaft und mit den Vertretern ihrer Anstalten und Einrichtungen einzustellen sei".

Im „Neuen Weg" wurde den Frauen ein besonderer Raum gewährt. Die Künstlerin konnte dort unter eigener Verantwortung die besonderen Fragen ihres Standes behandeln. Neben der Schauspielerfrage gewann die Schauspielerinnenfrage fortan ebenbürtige Bedeutung. Künstlerinnen traten in allgemeinen Frauenversammlungen aufklärend und werbend für ihre Standesgenossinnen ein. Die Frauen sammelten Gelder für ihre besonderen Zwecke. Vertrauensdamen, in ihrem Fache angesehene Künstlerinnen, richteten Beratungsstellen für ihre ärmeren Kameradinnen ein. Sie gründeten in Berlin und anderswo „Kostümzentralen", in denen die Künstlerinnen billige Theaterkleider erwerben konnten. Dort kaufte man nicht nur alten Plunder, sondern manch kostbares, leicht aus der Mode gesetztes, aber ebenso leicht wieder für die Mode zu änderndes Stück wurde von freigebigen Kaufleuten preiswert gespendet.

Gerade unter den Künstlerinnen befanden sich viele, die nur Enttäuschungen beim Theater erlebt hatten. Ihre Begabung hatte nicht ausgereicht. Widrige Umstände anderer Natur hinderten ihr Weiter-

kommen. Die Frauen waren aber nicht von ihrer Theaterlust abzubringen. Die Muffigkeit der Kulissenluft bedeutete für sie allein die Welt, in der sie leben wollten. Das Elend schreckte sie selten. Sie hingen mit Zähigkeit an ihrem Beruf, und war er auch ein verfehlter. Die Frau muß stärker als der Mann in dem Traume lodern, daß sie einstmals mit Hilfe der Theaterkunst irgendein außerhalb des Alltags liegendes Daseinsmärchen erfüllen werde. Viele dieser viel zu vielen mußten untergebracht, bekleidet oder der ärztlichen Obhut übergeben werden. Und ging es gar nicht weiter, dann hieß es, sie zu einem Verzicht auf den Bühnenruhm bewegen und in andere Berufe überleiten. Diese Arbeit der Bekehrung war am schwierigsten. Sie wurde von Frauen geleistet.

In Berlin traten Angelica Frey, Frau Zachow-Vallentin, Frau Riechers, Frau Boré für ihre Schwestern ein. In Frankfurt a. M. übernahm frühzeitig das Amt der Vertrauensdame Frau Grete Ilm, die anmutige Schauspielerin, die entschlossene Regisseurin, die schlagfertige Rednerin. Sie wurde bald Abgeordnete ihres Bezirksverbandes zur großen Vertreterversammlung. Sie sitzt heute im Verwaltungsrat, der obersten Behörde der Bühnengenossenschaft.

Ermutigt durch die Erfolge ihrer deutschen Kameradinnen, begannen auch die holländischen Bühnenkünstlerinnen ihren sozialen Kampf. Das ganze Elend der Schauspielerin ist ein Kleiderelend, meinte die Führerin der holländischen Bewegung, Frau Bouwmeester, die Schwester des berühmten Tragöden. Sie schrieb: „Ich habe nie in meinem Leben aus meinem Herzen eine Mördergrube gemacht und oft mein Herz verschenkt. Aber ich möchte nicht mehr leben, wenn ich mich auch nur ein einzigesmal einer Robe wegen verkauft hätte, wie so viele unserer Kolleginnen vor unseren Augen es tun müssen."

Nachdem die sozialen Probleme so eifrig erörtert waren, wandte man sich den wichtigen Fragen der Schauspielererziehung zu. Man kehrte also zurück zu jenen Erörterungen, die schon 1871 die Bühnenkünstler bewegten. Alles Für und Wider der staatlichen Hochschule für Schauspieler wurde erörtert. Gegen die staatliche Hochschule sprach der Umstand, daß 1909 die Theaterzensur einige besonders schlimme Unfälle der Gerechtigkeit und des ‚guten Geschmacks' verschuldete. Die Zensur konnte schwerlich an einer Musikhoch-

schule ihre Willkür üben, sie konnte es aber durchaus an einer Akademie, an der das Wort, also das gedanklich Faßbare, gelehrt wurde. Auch das Persönliche, das dem Künstler erst seinen Wert gibt, schien an der staatlichen Kunstschule gefährdet. So tauchte der Plan auf, die Genossenschaft sollte ihre eigene Theaterschule gründen und vom Staate fordern, daß er nur eine Unterstützungssumme liefere. Der Zulauf von abenteuerlich veranlagten, aber zweifelhaft begabten Menschen, die zum Theater drängten, wuchs täglich. Dem war zu steuern. Der Meinungen wurden zahlreiche geäußert. Aber man kam zu keinem Ziel. Einer Kommission wurde die Lösung der Frage anvertraut.

So hatte man sich ein Jahr lang bemüht, den neuen Weg weiter zu bauen und auszuroden. Am Ende des Jahres wanderte man noch keineswegs auf einer schönen und ebenen Bahn. Es war weiter zu roden und zu ringen.

Parteien.

Ungeheuer wuchtig war dieser Anlauf gegen den Bühnenverein. Das Kontraktformular, das einstimmig abgelehnt wurde, war gerichtet. Die Zukunft mußte dem neuen Kampf gehören. Darüber täuschte sich niemand mehr. Die Revolte gegen den Bühnenverein war nicht mehr zu verhehlen. Die Worte, die man gesprochen hatte, verrieten deutlich, daß man die Auseinandersetzung bis zum Äußersten treiben wollte, und alles Wägen und Fragen drängte nun zu der Entscheidung, ob die Genossenschaft ohne Rückhalt und diplomatische Verbrämung in die Gemeinschaft der großen Arbeiterorganisationen eintreten wollte. Dann wären die Harmonisierungsmethode und die sanfte Verkehrssitte mittelständisch denkender Staatsbürger im Verkehr mit dem Bühnenverein rücksichtslos aufzugeben.

Aber ein Teil der Genossenschaft versagte, als der Radikalismus verwirklicht werden sollte.

Zunächst sammelte man die Kräfte. Am Theater arbeiteten neben den eigentlichen Künstlern noch die Hilfskräfe der Chorsänger, der Tänzer, der technischen und kaufmännischen Angestellten, der Musiker endlich. Alle diese Arbeitergattungen waren zerstreut. Sie gehörten, soweit sie technische Arbeiter waren, meist zu richtigen Arbeitergewerkschaften. Sie gehörten teilweise auch zu den Verbänden der Privatangestellten, die von sozialpolitischen Praktikern geführt wurden und nicht mehr zögerten, die Organisationsmethoden der richtigen Gewerkschaften nachzuahmen. Der deutsche Musikerverband hatte ein halbes Hunderttausend Musiker in sich aufgenommen, von denen ein beträchtlicher Teil dem Theater diente. Die Chorsänger, die schon frühzeitig den Anschluß an den reinen Gewerkschaftsgedanken gesucht hatten, wurden von ihrem Syndikus,

Dr. Selig, zu sehr energischen Gewerkschaftern erzogen. Aus diesen Sondergruppen mußte die Riesengruppe aller Theaterangestellten irgendwie zusammengeschmolzen werden. Man fand die Form der Kartelle. Man bediente sich ihrer. Die Genossenschaft schloß Kartellverträge mit den genannten Verbänden. Die Bewegung griff zu den österreichischen Theatern hinüber, die der Wiener Gesangsmeister August Stoll und der volkstümliche Bolz-Feigl aufgerüttelt hatte. Man verbrüderte sich bei den Kartellen feierlich und freudig. August Stoll, der Vorsitzende des österreichischen Schauspielervereins, und Hermann Nissen, der Vorsitzende der Bühnengenossenschaft, lagen sich gerührt in den Armen.

Man gründete einen „Solidaritätsfonds", der nur zu Rechtskämpfen gebraucht werden sollte. Die Spenden flossen reichlich. Der Vergleich mit den Arbeitern erschreckte nicht mehr, als die Frage erörtert wurde, ob die Bühnenangehörigen sich des Streiks als eines ordentlichen, sozialen Kampfmittels bedienen sollten.

Bei diesen Beratungen über das Kartell kam zur Sprache, daß der Schauspieler einstmals als Liebling der Menschheit angesehen worden sei, der außerhalb des Erwerbskampfes stehe. Und nun war er ein kämpfender Arbeitnehmer geworden. Gewiß, man gab sich Betrachtungen hin über das Schwebende, Unfaßbare in der Schauspielernatur, gewiß, man bezeichnete als die höchste Sehnsucht des Schauspielers nur die Rolle, das heißt den Trieb, irgendwie als Menschendarsteller zu wirken. Aber man setzte sofort hinzu, daß der Idealcharakter des Schauspielers die freie Entfaltung nur dann finden würde, wenn er sich erst ohne Scheu in den Trupp der kämpfenden Arbeitnehmer eingliederte. Rickelt hielt als der Zäheste an jener Logik fest, die alles im Theater tätige Menschenelement zu einem mächtigen Wirtschaftsblock zusammenschmiedete.

Merkwürdig war die lange Auseinandersetzung über die Frage, ob Schauspieler einer besonderen Standesehre unterworfen seien, ob es also berechtigt und notwendig sei, einen besonderen Ehrenrat zum Schutze dieser besonderen Standesehre zu schaffen. Der Streit wurde sehr sorgfältig geklärt. Man berief sich darauf, daß viele Schauspielerdinge von den ordentlichen Gerichten nicht als eine Verletzung der Standesehre des Schauspielers angesehen werden könnten. Aber der besondere Ehrenrat könne es doch für nötig

befinden, das Verhalten eines Kollegen zu rügen oder gar durch Ausweisung aus der Genossenschaft zu ahnden, wo das Bürgergericht versagte. Schließlich wurde beschlossen, den Ehrenrat zu gründen. Und man wählte sogleich zwei Frauen, Grete Ilm und Anna Rubner, hinein. Das Wort der Frauen sollte bei den Beratungen sehr ins Gewicht fallen. Sie waren Fürsprecherinnen des Satzes, daß beim Theater die Frauenehre mit vorzüglicher Zartheit beachtet werden muß, und daß es zu verwerfen ist, auch nur mit Anzüglichkeiten leichtfertig umzugehen.

Die Reichsregierung sah um diese Zeit die ständig wachsende Ausdehnung der Gewerkschaften nicht gern. Sie lehnte es ab, von Staats wegen Mindestlöhne oder Höchstlöhne für die einzelnen Arbeitergruppen festzusetzen. Der Reichskanzler bezeichnete die Einwirkung des Staates auf die Lohnhöhe als einen Schritt in den sozialistischen Zukunftsstaat, den er als oberster Beamter einer Monarchie nicht empfehlen könne. Und so fiel das Schlagwort, das viele Männer, die 1908 die Revolution mitgemacht hatten, erschreckte. Der Arbeitsblock, der so fest geschmiedet schien, zerfiel in neue Parteien.

Wie man es auch ansehen mochte, die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger wurde immer mehr zum wirtschaftlichen Kampfverbande. Es hieß häufig nicht nur, zu den besonderen Schauspielerfragen Stellung nehmen, die Schauspielerfragen waren zu häufig verknüpft mit politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Fragen, die das ganze Vaterland angingen. Mehr als früher mußte der Schauspieler bekennen, ob er ein Konservativer, ein freisinniger Demokrat oder gar ein Sozialist sei.

Der Bühnenkünstler lebte eben nicht mehr außerhalb der Gesamtheit seines Volkes. Er war nicht mehr Hausgesinde irgendeines Landesherrn. Er war auch nicht mehr ein ruheloser Wanderer. Das Wertvollste der deutschen Dramatik versuchte, den Menschen als gesellschaftliches Wesen und nicht als romantisch abgesonderte Seltsamkeit zu erfassen. Das deutsche Wirklichkeitsdrama, das vom skandinavischen Norden und vom russischen Osten und vom lateinischen Westen starke Einflüsse empfing, verlangte und erzog einen neuen Schauspieler für den neuen Menschen. Und diese dichterisch erschaute Menschheit, deren Verkünder der Bühnenkünstler war,

vertiefte wiederum bis in den Alltag hinein das soziale Bewußtsein der Bühnenkünstler. Söhne der neuen Zeit und Erben der alten widersprachen sich in künstlerischen und geistigen Fragen. Als bei den Älteren die große Verbitterung von 1908 verdampft war, standen sich die Alten und die Jungen wiederum gegenüber.

Nissen aber, der schon im ersten Jahrzehnt der Genossenschaft als Reformer aufgetreten war, zählte sich noch immer zu den Jungen. Nachdem er die Losung zum Sammeln der Radikalen gegeben hatte, wollten die Meinungsverschiedenheiten und lauten Streitigkeiten um persönliche Dinge nicht mehr aufhören. Die Unzufriedenheit zehrte an den Gegnern Nissens. Sie besaßen nicht mehr die Selbstbeherrschung, die sachlichen Gegensätze im Felde des rein Sachlichen zu behaupten. Aus der politischen Feindschaft entwickelte sich eine persönliche. In den Vertreterversammlungen wurden diese Gegensätze ausgetragen.

Man fand, daß Nissen, der Führer auf dem neuen Wege, allzu selbstherrlich geworden sei. Man beschuldigte ihn, daß er sein Präsidentenamt als ein radikaler Tyrann und nicht minder als ein tyrannischer Radikaler verwalte. Nissen hatte sich offenbar durch seine Tätigkeit in der Genossenschaft eine Menge von Feinden geschaffen, und auch die Stetigkeit seiner künstlerischen Laufbahn war endgültig erschüttert. Er spielte schließlich an einem Berliner Theater, das auf schwankender Grundlage gegründet war und das auch bald zusammenbrach. Und dann zögerten die Direktoren, wenn auch mit einiger Verstellung und Heuchelei, den Mann bei sich aufzunehmen, der sich als den schärfsten Gegner des Bühnenvereins durch eine mehr als dreißigjährige Kriegführung ausgezeichnet hatte.

Ein Parteipolitiker sein, der Tag und Nacht auf Posten steht, ist anstrengend und zermürbend. Solche Wachsamkeit muß das Innere gefährden, das die Fähigkeit des Künstlers ruhig und ohne Störung zu ernähren hat. Das sind geheimnisvolle Zusammenhänge zwischen dem künstlerischen und dem wirklichen Leben.

Nissen war vollkommen in einem Berufe untergegangen, der eine ungeschmälerte Lebensarbeit verlangte.. Er entschloß sich endlich, auf seinen Künstlerberuf zu verzichten. Man bedenke: Nicht ein Mann von schlechten und halben Erfolgen wollte opfern, sondern ein Künstler, der zu den besten Deutschlands gehörte. Enttäuschungen

oder Rücksichten auf hohe Gewinnste bewogen ihn kaum, sich von der Bühne zurückzuziehen. Die innere Flamme zu seinem Anwalt- und Führerberuf überwältigte ihn nur. Und einige äußere Umstände — Schicksalsumstände möchte man sagen — erleichterten ihm den Sprung auf den neuen Weg. Selbst Männer, die im Parteiengegensatz zu Nissen standen, gaben zu, daß er zuviel opfere, wenn er ohne Entgelt die Riesenarbeit leistete, die schließlich das Präsidentenamt der Genossenschaft bedeutete. Man wollte ihn bezahlen. Das ging nicht ohne Bedenken. Denn das Amt des Genossenschaftspräsidenten war ein Ehrenamt. Wirklich, die ersten Gehaltszahlungen an Nissen waren nur Aufwands- und Reiseentschädigungen.

Schließlich formte man die Satzungen um. Nissen wurde der erste besoldete Präsident der Genossenschaft. Manche wollten ihn nur zum Verwaltungsdirektor machen, also nur zum bezahlten Beamten, der nichts als Beamter wäre und der mit dieser Bestallung die Freiheiten des Genossenschafters verlor. Nissen sollte nur das bestbezahlte Werkzeug zum Ausführen genossenschaftlicher Beschlüsse sein, nur eine von der Genossenschaft zu lenkende Amtsmaschine, nicht aber der Mann, der die Genossenschaft lenkte.

Als dieser Plan scheiterte, als sich Nissen selbst mit der ihm eingeborenen niederdeutschen Wucht gegen solche Erhöhung, die gleichzeitig eine Erniedrigung und Entwaffnung bedeutete, erhob, da hatte er sich unversöhnliche Gegner geschaffen. Man führte gegen ihn nicht mehr geheimen Krieg, sondern offenen. Man wollte ihn stürzen um jeden Preis. Man gründete einen Protestbund gegen ihn. Es wurde gegen ihn eine Flugschrift verfaßt, die mit Anschuldigungen entwürdigenden Inhalts nicht sparte. Die nächsten Mitarbeiter Nissens, die Männer der höchsten genossenschaftlichen Behörde, die Mitglieder des Zentralrates selber, die alle bis auf den schwankenden Albert Paul und Karl Wallauer, den unbedingten Anhänger Nissens, zu dem rechten Flügel der Genossenschaft zählten, brachten in jenem besonderen Flugblatt auch ihre Beschwerden vor.

„Nie war die Not größer am Theater, nie lagen die Verhältnisse schlimmer", hieß es in dem entmutigenden Ton der Klageschrift. Das war in der Dezemberversammlung des Jahres 1912, als die Genossenschafter zu all der Unruhe noch den Tod von einigen ihrer besten Freunde zu beklagen hatten. Am 4. Dezember 1912 starb

Ernst Gettke. Er war der erste Kassenwart des ersten Genossenschaftsvermögens. Fünf Taler und vierzehn Silbergroschen hatte er seinem Nachfolger nur zu übergeben, als er von seinem Ehrenamte zurücktrat. Max Burckhardt war gestorben, der Vorkämpfer für das fortschrittliche Theaterrecht in Österreich. Otto Brahm war dahingegangen, der schon als junger Kritiker das Menschengefühl der Schauspieler gegen den Hochmut der Hoftheaterintendanten aufgerüttelt und hernach an seinem Theater ein Geschlecht neuer, die Wirklichkeit und ihre Dichtung demütig liebender Schauspieler erzogen hatte. Auch Hermann Nissen war ein Schüler Otto Brahms gewesen. Alfred von Berger lebte nicht mehr, der als Theaterleiter den Willen der Schauspieler stets zu dem seinigen gemacht hatte.

Die Erinnerung an all diese Toten drückte auf Stimmung und Hoffnung der Genossenschaft.

Als nach 1908 die Begeisterung neu aufschlug, berief man zur Leitung der Genossenschaftszeitung und der neuen volkswirtschaftlichen und rechtlichen Einrichtungen Männer, die ihre Tätigkeit mehr als ein Feld für eigene Zwecke und Versuche und weniger als die Pflicht zur opferfreudigen Vertretung genossenschaftlicher Vorteile ansahen. Der Nachhall dieser unangenehmen Erfahrungen wollte noch nicht schwinden.

Für und gegen Nissen wurde wütend agitiert. An die Seite des stürmisch angegriffenen Präsidenten stellte sich verteidigend und mit kluger, ergreifender Beredsamkeit Karl Wallauer. Er nannte sich den einzigen Freund Nissens im Zentralausschuß. Sollten die beiden Gesinnungsfreunde gegen ihre fünf Gegner im Zentralausschuß, gegen Adolf Mylius, Albert Paul, Adolf Winds, Otto Kienscherf und Alexander Otto unterliegen? Nein, sie unterlagen nicht.

Nissens fünf Gegner fanden das Vertrauen der Kameraden nicht. Sie zogen die Folgerung aus ihrer Niederlage und dankten ab. Nissen und Wallauer blieben. Man hatte die verwaisten Ämter neu zu besetzen, besonders das Amt des Vizepräsidenten. Sladek, Waßmann, Geißler und Jeßner wurden in den Zentralausschuß gewählt.

Für die Wahl des Vizepräsidenten wurde der Name Gustav Rickelts in den Saal gerufen. Aber Rickelt hatte doch vor wenigen Jahren erst erklärt, daß er kein Amt annehmen solle! Damals war seine Zurückhaltung berechtigt und klug gewesen. Denn damals begriff

man innerhalb der Genossenschaft noch nicht den neuen Weg. Damals brauchte die Genossenschaft noch den Mann, der, ohne hohes Ehrenamt und nur mit dem Auftrag für die Vertreterversammlung, kam, um die Köpfe und die Meinungen der allzu zaghaften Kameraden tüchtig zu säubern und zu befeuern. Damals brauchte man im Saale noch den schlichten Vertreter, der ohne Rücksicht auf Vorstandspflichten in den Streit eingriff. Man brauchte damals noch den „Oppositionsmann". Und Gustav Rickelt war der geborene Oppositionsmann, ein allezeit schlagfertiger Redner, ein großer Kenner der dunkelsten Theaterverhältnisse. Sein Buch der Enthüllungen über die menschenentwürdigende Wirtschaft der Direktoren und über die klägliche Lage der Bühnenangehörigen hatte den Kameraden das Gewissen und die Kampflust geschärft. Das Buch hatte auch das Herz der Kunstfreunde für die Schauspieler gewonnen. Es hatte Behörden und Parlamentarier daran erinnert, welches Versprechen noch nicht eingelöst war. Denn man wartete seit mehr als vier Jahrzehnten noch immer auf das Reichstheaterrecht. Rickelt hatte sich nicht zu dem Amt des Vizepräsidenten gedrängt. Nun war es nicht mehr möglich, den stärksten Führer der Radikalen zu übergehen. Hundertzwanzig Wähler hatten ihre Stimme abgegeben. Einhundertdrei wählten Rickelt. Also genoß er auch das Vertrauen der Künstler, denen manches Äußerliche, seine heftige Derbheit, das ganze dröhnende Auftrumpfen seiner strotzenden Persönlichkeit, unbehaglich war. Die Wahlurne hatte für ihn entschieden. Er nahm an.

In den Tagen der Vertreterversammlung von 1912 veröffentlichte das Reichsamt des Innern seinen Entwurf für das neue Reichstheatergesetz; immer noch das Reichsamt des Innern, das auch die Kneipenwirtschaft und die Polizeiwirtschaft verwaltete, immer noch nicht das Ministerium der schönen Künste, dem doch in erster Linie die Beschirmung des deutschen Theaterwesens gebührte.

Die Reichsbehörde hatte aber die Vertreter der Schauspieler diesmal nicht umgangen. Sie hatte Sachverständige aus den Kreisen der Genossenschaft hinzugezogen. Auch die weiblichen Mitglieder hatten nicht gefehlt. Doch der Entwurf war noch unverbindlich. Er war erst Material für ein künftiges Gesetz. Er stützte sich in wesentlichen Punkten auf Forderungen, die eine Denkschrift der Genossenschaft dem Reichsamt unterbreitet hatte.

Daß zwischen höfischen und privaten Theatern kein Unterschied mehr gemacht werde, forderte die Denkschrift. Alle Theatergesetze müßten eben Reichsgesetze werden und das Sonderrecht fürstlicher Theater beseitigen. Nur auf solcher Grundlage würde sich alles Wirtschaftliche am Theater im Geiste einer modernen sozialen Gesetzgebung regeln. Das stand im Gutachten der Genossenschaft. Was man im Gutachten der Genossenschaft las, klang ermunternd und verheißend. Der Unternehmer sollte den Künstler nicht eher binden, als bis er sich selber band. Das hieß: Alle Einseitigkeit der Verträge war abgeschafft. Der Direktor durfte nicht mehr nach Belieben engagieren, um sich zugleich mehrere Künstler zu sichern, von denen er von vornherein nur einen behalten wollte. Er durfte solche Methoden des Konkurrenzkampfes nicht mehr anwenden. Der Probemonat, dieser unauslöschliche Schrecken des Schauspielers, wurde abgeschafft. Der Bühnenkünstler sollte in bezug auf soziale Fürsorge, als da sind: Arbeitshygiene, Krankheitsversicherung und Altersversicherung, nicht schlechter gestellt sein als jeder andre Arbeiter auch.

Ursprünglich sah man es als eine Art liberaler Notwendigkeit an, daß man das Theater außerhalb der gewerblichen Sicherheitsordnung stellte. Wer eine opera liberalis, also ein Werk der freien Berufe, leistete, der sollte den sozialen Schutz nicht brauchen. Das klang schön und feierlich, und es konnte vielleicht den Glauben an die Unvergänglichkeit alles Genialen stärken. Es entsprach aber nicht mehr dem modernen Zeitgeist.

Der 31. deutsche Juristentag erkannte denn auch an, daß es ungerechtfertigt scheine, „Angestellte, die künstlerische oder wissenschaftliche Dienste leisten", von den Arbeiterschutzbestimmungen auszuschließen.*)

Beim Theater lagen die Verhältnisse ja immer so, daß der kleinste Direktor den kleinsten Künstler beschäftigte. Da war es wenig am Platze, an dem armen Komödianten Psychologie des Genies im Stile eines längst begrabenen Biedermeiertums zu treiben. Man hat einmal die Arbeit, die so ein kleiner Künstler gerade leisten muß, berechnet. Sie war nicht gering. Achteinviertel Stunden täglich Proben und Spielzeit, und dazu kam noch die Arbeit, die zu Hause beim Studium der Rollen zu leisten war. Und bei den Künst-

*) S. Neuer Weg, Jahrgang 1913 Nr. 23, 24, 25 ff.

lerinnen kam hierzu noch die Arbeit für das Anfertigen der Kleider. Denn die kleine Künstlerin war ja auch ihre eigene Schneiderin. Wenn daher die Nachtproben oder die Proben während der sonntäglichen Gottesdienststunden nach dem neuen Entwurf verschwanden, so wurde nur das Mindeste der Menschenrechte gewährt. Italienische Schauspieler haben die Achtung eines zwölfstündigen Arbeitstages zur Bedingung gemacht, die deutschen wollten nicht besser gestellt sein und sich nicht der Faulheit nur widmen.

Der Entwurf beseitigte das Recht des Direktors, den Künstler nach Belieben zu beschäftigen oder „kalt zu stellen". Wer erwägt, daß der Schauspieler tot ist, wenn er nicht spielt, daß alles Heil seiner Zukunft, daß im tieferen Sinne auch seine wirtschaftliche Existenz davon abhängt, daß sein Namen nicht der Aufmerksamkeit und Erinnerung der Kunstfreunde entgleitet, der wird dieses Schutzrecht gegen direktoriale Schikane auch nur als das Mindestmaß der Schauspielerrechte einschätzen. Ein Gerichtsspruch gestattete den Schauspielern auch ausdrücklich, daß sie die Namen der unzuverlässigen Direktoren im „Neuen Weg" abdruckten. Früher hatten sie es dulden müssen, daß man in ihrer Zeitschrift die begründeten oder unbegründeten Boykotterklärungen gegen ihre eigenen Standesgenossen veröffentlichte.

Alles das war Fortschritt und Erfolg. Aber die Gerichte zeigten noch nicht immer das gleiche Verständnis für das, was eigentlich ein Bühnenkünstler im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts sei. Das Erfurter Landgericht hatte in einer Entscheidung gesagt, den höheren und auch niederen Angestellten des Theaters fehle der Hang zu einer geregelten Tätigkeit. Das genossenschaftliche Rechtsschutzbureau erhob beim Justizminister Einspruch. Der Minister antwortete, daß er den Ausdruck rüge und die Erfurter Richter tadele.

Und eine andere Sorge, an der die Genossenschaft nicht achtlos und gefühllos vorbeigehen konnte, bedrückte die Schauspieler. Der Kinematograph fing an, das Theater zu verdrängen. Der Humorist Steidel hatte gesungen:

„Wenn es wo kracht, wo Pleite macht,
Was wird in dem Laden da schleunigst aufgemacht?
Ein Kientopp! Ein Kientopp!"

Das war's. Vorläufig zog die Filmindustrie eine große Menge der Theaterkräfte an sich. Sie wollte aber noch nichts opfern, sie wollte nur gewinnen. Sie kannte noch keine Kulturinteressen. Sie benutzte Arbeitslosigkeit der Schauspieler, um sie zu erbärmlichen Gehältern zu beschäftigen. Bald entwickelte sich ein Filmproletariat, das zu elenden Bedingungen arbeitete. Und der Geschmack der Massen wandte sich immer deutlicher der neuen Mode zu. Im Jahre 1912 mehrten sich die Fälle, daß Theater geschlossen und in den verwaisten Häusern Lichtspiele gezeigt wurden.

Die Genossenschaft warnte die Schauspieler. Die Bühnenschriftsteller, die in dem Verfall des Geschmacks auch eine Bedrohung ihrer wirtschaftlichen Existenz sahen, ließen durch Wenzel Goldbaum eine Denkschrift gegen das Kino ausarbeiten. Es schmeichle nur den niedrigen Trieben der Masse, es fördere nur bei Unternehmern und Besuchern die Spekulation auf das Sensationelle. In Frankfurt a. M. mußte 1912 ein Ibsentheater schließen. Ein Kino zog ein. In Berlin wurden schon 1912 fünfhundert Lichtspieltheater gezählt. 1912 konnte es in der Eingabe der Bühnenschriftsteller heißen: „Die Mitglieder des Verbandes haben sich dahin ausgesprochen, daß der sogenannte künstlerische Betrieb der Kinematographentheater ein so roher und niedriger sei, daß die schriftstellerische Tätigkeit für diese Betriebe mit dem künstlerischen Gewissen sich nicht vereinigen läßt." Nach der Denkschrift sollten also Schriftsteller, Bühnenverein und Genossenschaft verpflichtet sein, dem Kino ihre Mitarbeit ganz zu entziehen. Aber die Zeit änderte sehr schnell dieses „künstlerische Gewissen". Der Film, der ein Feind des Theaters war, fing an, die Kräfte des Theaters immer blendender und lockender an sich zu ziehen. Die Nöte der Zeit, die das künstlerische Gewissen beruhigten, konnten aber nichts daran ändern, daß eine ästhetische Feindschaft zwischen Film und Theater bestehen blieb — bis auf den heutigen Tag.

Gewiß, manches wurde gebessert und geändert, damit die größten Geschmacklosigkeiten von der flimmernden Leinewand verbannt würden. Aber noch immer galt die Ästhetik des Films als die Kunstbetrachtung, geübt an einem Stoffe, der nur die oberflächlichen und nicht die feineren Sinne mit Gewaltsamkeit treffen wollte. Man wollte gern zu allgemeiner gültigen Maßstäben gelangen, um nicht einer Kunstindustrie Übles nachzusagen, die heute in den fünf Erdteilen

Milliarden von Kapitalien umsetzt und Millionen und Abermillionen von weißen, schwarzen, braunen und rothäutigen Menschen beglückt. Aber gerade die Filmästhetik, die sich fern hielt von einem verliebten Vorurteil, und die nicht den Kassenrapport, sondern den kultivierten Geschmack in solchen ernsthaft zu nehmenden Kulturfragen bemühte, wies auf das Unzulängliche der Filmkunst hin, wenn es darum ging, die Feierlichkeit des höheren Menschentums sinnbildlich zu bezeugen.

Film ist Sensation, er ist lehrreich, aufreizend, er spricht allein zu den groben Trieben des Empfangenden. Film ist nicht Erregung, die sich in den zarteren Eigenschaften des Menschen festsetzt. Das primitive Lachen, das primitive Weinen können vom Film hervorgerufen werden, kaum aber das zarte Lächeln, die feine Besinnlichkeit und die Einsicht in den geheimsten Weg der Gedanken. Und dort, wo man die Filmkunst mischt, wo man sie zusammenbringt mit Kunst, die vom lebendigen Menschen herkommt, dort, wo man Film umrankt mit Musik oder Deklamation, zeigt es sich erst recht, daß nur etwas Halbes der Menschenkunst von der Leinewand redet. So dachten die vorurteilsfreien Betrachter.

Schmälern konnte eine derartige Abgrenzung die Wichtigkeit des Lichtspiels eigentlich nicht mehr. Es bewährte sich als ein sehr bequemes Verkehrsmittel, um die Menschen zu einer lobenswerten, sonst unbefriedigten Neugier auf die Weltendinge emporzuführen. Man überwand die ersten Stufen des Koltportagefilms, man strengte sich an, die Verwahrlosung mehr und mehr zu verhüten, die ein Film mit Verklärungen des Unsittlichen leicht verschuldet. Man schämte sich mehr und mehr des Films, der an Stelle der Wirklichkeit die geschminkte und maskierte Verlogenheit der Kolportage zeigte. Der Film wurde gesäubert. Die Ausschreitungen der Spekulanten wurden bekämpft. Und trotzdem ist es notwendig, das Gebiet der Filmkunst noch gründlicher abzugrenzen: Es ist keine Kunst, die in das Reich der neun Musen gehört. Es ist ein Gewerbe, das die Öffentlichkeit stark bewegt. Man soll ihm eine gewisse Gewerbefreiheit nicht verweigern. Ein ordentlich geleiteter Staat muß seinen Bürgern aber sagen, daß die krasse, kahle, überdeutliche, überaus verräterische Sinnfälligkeit des Films nichts mit den großen und edlen Kostbarkeiten der Volkskunst zu tun hat. Der Film macht die Menschen

zu Kindern. Er sollte darum gebraucht werden überall dort, wo eine ganz ursprüngliche, augenblicklich befeuernde und weithin zündende Erregung in die Massen kommen soll. Film ist darum das beste Propagandamittel für aufklärende Zwecke. Es ist ein Traum des großen Menschenfreundes Barbusse, den Film in den Dienst der Menschenversöhnung zu stellen. Das ginge. Die vielsprachige Friedenschronik im Wort, die nur zu den erlesenen Köpfen spricht, könnte gesteigert und über alle Erdteile volkstümlich gemacht werden durch die Weltfriedenschronik im Lichtbilde. Das wäre edelster Zweck, der wichtiger ist als Detektivfilm und Abenteurerfilm und Sexualfilm und falsch drapierter, den groben Geschmack nur kolportagehaft beschäftigender Geschichtsfilm.

Die Schriftsteller und die Schauspieler übereilten sich 1912 also etwas zu heftig, als sie dem Film ewige Feindschaft schworen. Inzwischen haben die Zeiten aber eine Filmschauspielerfrage geschaffen, die von der allgemeinen Schauspielerfrage nicht mehr zu trennen ist. Wurde vor wenigen Jahren der gute Künstler selbst beim Film sehr schlecht bezahlt, war er vor wenigen Jahren beim Film noch ein Gelegenheitsarbeiter, der sich nur aus Not vor den Aufnahmekasten stellte, so hat ihm die Filmlust heute oft die eigentliche Theaterlust verdorben.

Filmschauspieler und ihre statierenden Hilfsmannschaften sind eine besondere Kaste geworden. Sie werden selbst da, wo sie noch geringen Lohn finden, besser bezahlt als die Mitglieder der richtigen Lebenstheater. Sie finden beim Film, der unendliche Menschenmassen verbraucht, leichter Unterkommen als bei einer ordentlichen Bühne. Einige Matadore des Faches werden von Frauen und weiblichen Männern mit so vollkommener Ergebenheit verehrt, daß die Befürchtung zuschanden gegangen ist, die Welt sei gottlos geworden. Und diese heldischen Gestalten werden mit Preisen bezahlt, die für das höchste Theatergenie sogar wie Märchensummen klingen.

1912 kauerten diese Leute noch im sogenannten Kinocafé, um sich von einem gutmütigen Beherrscher des Kurbelkastens für einige schlecht entlohnte Arbeitstage anwerben zu lassen. Heute erzielen ihre Leistungen einen märchenhaften Luxus — und Konjunkturpreis. Sie verdienen heute nicht selten an einem Tage mehr als die Vierteljahresgage eines stattlichen Bühnentalentes beträgt. Ein Fünklein
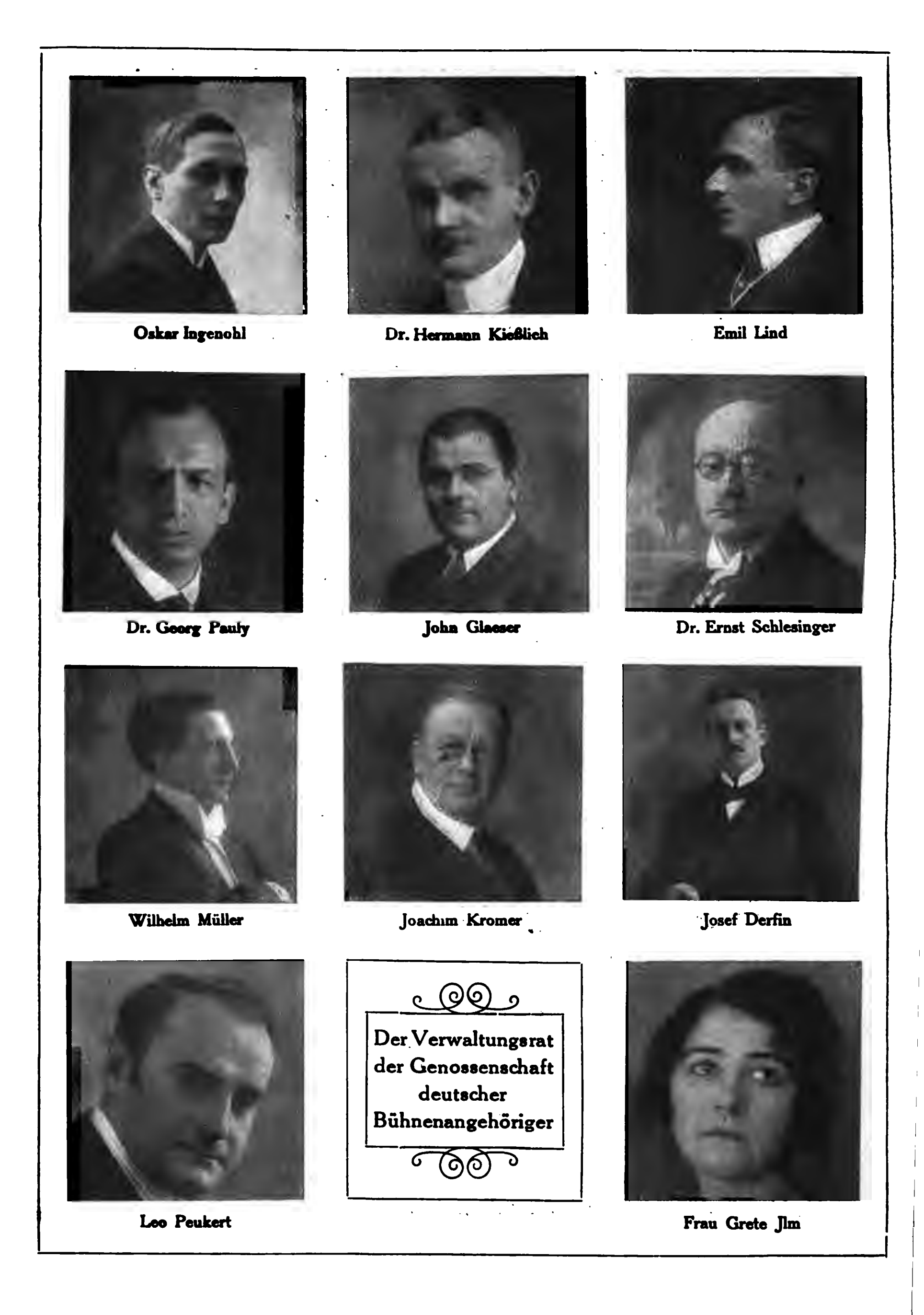


Gustav Rickelt, Präsident



Carl Wallauer, Vizepräsident

Der Präsident und der Vizepräsident der Bühnengenossenschaft



Oskar Ingenohl · Dr. Hermann Kießlich · Emil Lind

Dr. Georg Pauly · John Glaeser · Dr. Ernst Schlesinger

Wilhelm Müller · Joachim Kromer · Josef Derfin

Leo Peukert · Frau Grete Jlm

Talent brannte wohl in ihnen, sie hatten aber das Glück, daß die Spekulation sie zu den funkelnden Genies der Menschheit hinauflobte.

Die Bühnengenossenschaft und der Bühnenverein, die 1912 die Gefahr merkten, die gerade der Film über die glühendsten ihrer kunstbegeisterten Mitglieder brachte, mögen sich erinnern, welche rechtliche Stellung der große Dernburg einstmals dem Theaterbetriebe zuwies. Er verglich die Theater, wie schon erklärt wurde, den Anstalten des öffentlichen Verkehrs, einem Eisenbahnunternehmen etwa, oder einer Dampfschiffahrtsgesellschaft. In diesen Betrieben müssen die Interessen des Staatsbürgers durch öffentlichrechtliche Bestimmungen derart geschützt werden, daß hohe Rechtsgüter, die das kulturelle und wirtschaftliche Volksheil angehen, keinerlei Schaden erleiden. Dernburg rechnete das Theater jedoch nur bedingt zu diesen Verkehrsanstalten. Er forderte für Dampfer und Eisenbahn die Pflicht zum regelmäßigen Betriebe, für Theater jedoch nicht. In der Genossenschaft hegte man stets ähnliche Gedanken, ohne ein klares Bewußtsein von den Dernburgischen Gedankengängen zu verspüren. Man wollte aber auch das Theater so fest in das ganze Staatswesen eingliedern, daß es ohne Einschränkung zu den öffentlich-rechtlich gesicherten, das allgemeine Volksheil unbedingt angehenden Staatseinrichtungen gehöre. Nicht aus Laune und Übermut forderte man das, sondern eingedenk all der Beweisgründe, die für das Theaterwesen als eine Notwendigkeit des modernen Staatswesens stichhaltig waren.

Den Jahren muß vorausgeeilt werden bis auf den heutigen Tag, um zu sagen, daß ein kluger Genossenschafter, Dr. Arnold Czempin, der Obmann des Berliner Bezirksverbandes, die Frage aufwarf, wie eine Gefährdung des ehrlichen und lauteren Theaters in eine Sicherung zu verwandeln sei. Man müsse die reichen, die reichlichen Erträgnisse des Lichtspiels, man müsse den Überschuß dieser Erträgnisse dem Theater nutzbar machen. Der Genossenschafter tritt dafür ein, daß Staat und Städte sich zu Alleinunternehmern des Lichtspielwesens machen. Er rechnet mit der Tatsache, daß Lichtspieltheater Millionenverdienste buchen, die dem Lichtspielbetrieb entzogen werden können, ohne daß die Entwicklung des Betriebs Schaden nimmt. Gebt diese Überschüsse dem ernsten Lebens-

theater, das aus tausend Notursachen der Zeit nur mit Verlusten arbeiten kann! Das niedrige Vergnügen soll zugunsten der edleren Kunst opfern. Das ist der Plan, der hier nur vorläufig mitgeteilt wird. Seine Ausführung ist verknüpft mit vielen anderen Fragen, die erst behandelt und begriffen werden können, sobald die Geschichte der Bühnengenossenschaft bis zu den Ereignissen der Gegenwart vorgerückt ist.

Nissens Tod.

Man zählte 1913. Die deutschen Bühnenkünstler wurden zu patriotischen Festen aufgefordert. Die Zeit vor hundert Jahren, Preußens schwerste Zeit, Preußens größte Zeit, verlangte nach Erinnerungen und Weihe. Solche Feste füllten einen Augenblick der Erholung.

Der Kampf zwischen den Arbeitgebern und den Arbeitnehmern hörte aber noch nicht auf. Die Kampfstimmung wurde auf der Seite der Arbeitgeber fleißig geschürt durch den Vorsitzenden des Bühnenvereins, den Grafen Hülsen, den Generalintendanten der preußischen Hoftheater. Hülsen beanspruchte für seine Haltung ausdrücklich die ganze menschliche und politische Verantwortung. Nachgiebigkeit des Bühnenvereins in strittigen Fragen wurde selten auf gütlichem Wege erreicht. Die Gerichte mußten sprechen, und wenn die niedrigen Gerichte gesprochen hatten, dann ging man unermüdlich zum obersten Gericht. So mußte das Berliner Kammergericht erst entscheiden, was als eine Erkenntnis der geringsten Menschenverstandes keinen solchen Aufwand an oberster Reichsweisheit gebraucht hätte: daß nämlich ein „Kaltstellen" des Schauspielers ohne weiteres nicht erlaubt sei. „Nach allgemein geltenden Erwägungen war zu sagen, daß dem Solomitglied ein Anspruch auf Beschäftigung" zukommt.

Helene Riechers reiste in dieser Zeit durch West- und Ostdeutschland, um über die Mißstände im Schauspielerberuf Vorträge zu halten. Überall stimmten die zuhörenden Männer und Frauen, die aus allen Kreisen kamen, ihr darin zu, daß die Schöpfer des neuen Reichstheatergesetzes reformieren müßten. Die emsige und tapfere Frau vertrat besonders, was ihr, als dem Anwalt der Künstlerinnen,

am Herzen lag: den Schutz der schwangeren Schauspielerin durch menschliche Gesetze und die Lösung der Kostümfrage, die noch immer zu den bösesten Martern der Bühnenkünstlerinnen gehörte.

1913 mußte die Genossenschaft ihre Vertreterversammlung ohne ihren Präsidenten abhalten. Hermann Nissen weilte, schon schwer erkrankt, an der Riviera. Dieses Fernbleiben des wichtigen Mannes brachte eine düstere Stimmung in die Versammlung. Selbst die Gegner erkannten, welche Arbeitskraft, welche sittliche Inbrunst, welch stolzes Gewissen da zusammengebrochen war.

Man sagte es laut, daß die unaufhörlichen Anfeindungen den rüstigen Mann, der eben erst das sechzigste Lebensjahr überschritt, vorzeitig niedergeworfen hatten. Man wünschte ihm durch telegraphischen Gruß in die Ferne baldige Genesung. Die Eingeweihten wußten aber, daß Hermann Nissen nicht mehr zu retten war.

Im Februar 1914 starb er.

Und man beklagte den Führer in heißen Schlachten, der gefallen war als ein Opfer seiner Gesinnung. „Geist und Charakter dieses eisernen Mannes hielten stand, doch nicht sein Körper." Das unerbittliche Vorgehen seiner Gegner hatte den Untergang beschleunigt. „Da endlich eine ruhigere Zeit gekommen war, die er mit dem Einsatze seiner ganzen Persönlichkeit erkämpft hatte — — mußte er gehen! der seltene, der treue Mann!" So wurde geklagt.

„Recht muß Recht bleiben." Das war sein Wahlpsruch. Er wurde gerühmt als Kämpfer gegen die privatkapitalistische Spekulation beim Theater und als Erwecker des öffentlichen Gewissens. Ihm wurde dafür von seinen Feinden vorgeworfen, er habe Genossenschaftspolitik nur getrieben, um sich auf Kosten seiner Kameraden eine neue Existenz zu gründen. So war seine Persönlichkeit umstritten von Freund und von Feind.

Schon 1885 wurde Nissen zum Direktionsmitgliede der Genossenschaft gewählt. 1892 war er der zweite Präsident, 1895 wurde er als Nachfolger Keßlers der erste Vorsitzende. Sein Werk war die Reform des Schiedsgerichts und die Milderung des Vertragsformulars von 1900. In dem Kampf gegen das Hausgesetz, der um die Wende zum neuen Jahrhundert geführt wurde, war er der anerkannte oberste Führer.

Er war mächtig von Gestalt. Seine Wahrheitsliebe war unbegrenzt

und wuchtig. Das Auge, mit dem er in die Welt blickte, verriet trotzdem, daß er sich oft Phantasien und Träumereien hingegeben hatte. Er träumte in die Zukunft, und er erblickte und erriet ein Erwachen von neuen Schicksalsmöglichkeiten, die sich seinen Kameraden eines Tages erschließen würden. Die Zähigkeit, mit der er an seinem Amte festhielt, offenbarte sich nach außen hin durch eine große, imponierende Selbstsicherheit und Ruhe. In seinem Innern kochte aber der Fanatismus jener Frommen, die sich einer großen Sache aus Gläubigkeit und beinahe mystischer Erleuchtung gewidmet haben. Das Bild, das ihn im bürgerlichen Rocke darstellte, zeigte seinen mächtigen, große Sinneninbrunst und Willenskraft verratenden Kopf. Die derbe Nase witterte breit und empfänglich in die Welt hinaus. Der Mund war stark, die Lippen geschwellt, sie konnten sich auch im Spotte kräuseln. Sie mußten sich oft in Wehmut und Schmerz verzerren. Es sollte ihm auch nicht erspart bleiben, daß der Zornige sie in Aufgebrachtheit zerbiß. Das reiche, gewellte Haar, das vielfältig gewundene, fleischige Ohr, die scharf gemodelte Masse des Kinns bezeugten, daß er sich keiner Übertreibung schuldig machte, da er unter sein Bildnis den Leitspruch schrieb: „Kampf ist der Vater aller Dinge.“ Er schrieb es mit seiner leichten, fast flüchtigen, die Striche lose hinstechenden Hand. Im Mißverhältnis zur Höhe seiner Gestalt schien diese Schrift zu stehen. Vielleicht war seine Handschrift nur ein Beweis dafür, daß ihm die Anmut im höchsten Sinne nicht ferngeblieben ist.

Als er auf der Totenbahre lag, hatte sein Antlitz den Frieden und die bewegende Eindringlichkeit altertümlicher Erzbischofsköpfe angenommen. Er lag im blütenweißen Totenhemde und Immergrün, das Laub der Unsterblichkeit, das vom Süden zu den Grüften nordischer Menschen geholt wird, bedeckte seinen Leib hinauf bis zu den feierlich gefalteten Händen.

Wenn irgendein gleichgültiger Fürstensohn, wenn irgendeine sonst harmlose und nur durch den Zufall ihrer Geburt zu majestätischen Vorrechten bestimmte Dame in früheren Jahren starb, so mußten die Schauspieler Not leiden, weil sie gegen ihren Willen feierten. An dem trüben, nur armselig besonnten Wintertage, da Hermann Nissen aus dem schwarz verhängten Genossenschaftshaus der Berliner Charlottenstraße fortgetragen wurde, unterbrachen die Theater der

Reichsstadt ihre Arbeit nicht. Die Schauspieler eilten in allergrößter Hast herbei, um hinter dem Sarge Hermann Nissens ihre Trauer herzutragen.

Man schluchzte, man sang: „Siehe, es preisen dich, die du erweckt hast." Die sterbliche Hülle Hermann Nissens wurde verbrannt.

Als er noch lebte, schrieben ihm seine Schwestern: „Wahre den guten Namen unserer Eltern! Lasse ihn nicht besudeln!" Das schrieben die Schwestern, da sie meinten, daß er im Streite gegen die Machthaber zu weit gehe und verderben könnte. Dermaßen verkannte man ihn im eigenen Blute. Ihn erkannte besser Gustav Rickelt, der dem Scheidenden die letzten Worte im Namen seiner Standesgenossen zu sagen hatte. Denn Rickelt sprach: „Du wirst leben und lebendig sein, solange noch ein deutscher Schauspieler lebt!"

Das ist die Wahrheit.

Der Nachfolger Hermann Nissens wurde Gustav Rickelt. Auf Rickelt folgte im Amt des Vizepräsidenten Carl Wallauer, Nissens „einziger Freund" in den Sturmtagen von 1912. Rickelt nahm den Präsidentenstuhl ein. Er sprach die Worte: „Die künftige Politik der Genossenschaft ist gegeben durch die ehernen Gesetze eines wirtschaftlichen Emanzipationskampfes." Und er setzte hinzu: „Ich muß also mein ganzes Leben nunmehr, solange ich im Amte bin, der Sache der Genossenschaft widmen, und damit beginnt für mich äußerlich ein neuer Lebensabschnitt. Das heißt, ich werde in Zukunft nichts anderes mehr kennen als nur das Wohl der Genossenschaft und ihre Interessen."

Man ging von dem alten Brauche ab, diese Vertreterversammlung in der Weihnachtswoche abzuhalten. Schon in der Karwoche wurde der neue Vorstand gewählt. Es war ein Glück, daß man 1914 in der Karwoche tagte, denn sonst wäre die Genossenschaft ohne ein endgültig gewähltes Oberhaupt in die Weltkriegswirren hineingegangen, die bald kommen sollten.

Der Weltkrieg.

Zu all den Aufrufen, die im August 1914 in die Friedensbehaglichkeit des Staatsbürgers hineindröhnten, mußten die deutschen Schauspieler noch folgenden Aufruf lesen:

„Das Kriegstheater ist an die Stelle der Bretter getreten, die die Welt bedeuten, und Tausende von Bühnenangehörigen stehen verzweifelt vor dem Nichts.

Aber was bedeutet das Schicksal des einzelnen in dieser Stunde, wo es gilt, Gut und Blut einzusetzen für die Erhaltung des Vaterlandes?

Was bedeuten die Nöte und Sorgen eines einzelnen Standes, wenn das Land, drin unsere Wiege stand, in Gefahr ist!

Eine Woge der Begeisterung geht durch das deutsche Volk. In diesem Augenblick, wo Apoll schweigt und Mars die Stunde regiert, wird auch der Schauspielerstand nicht zurückstehen, in Vaterlandsliebe und Opferfreudigkeit und in der Kraft das Unvermeidliche zu tragen.

Schon sind Hunderte unserer Kollegen unter die Fahnen geeilt, und Aberhunderte harren freudig des Augenblicks, wo auch sie die Waffen für unser Deutschland tragen dürfen.

Die Tausende aber, die zurückbleiben und existenzlos geworden sind, dürfen nicht die Hände in den Schoß legen. Auch sie können ihre Dienste dem Vaterlande weihen.

Die Erträgnisse der Felder müssen in die Scheuer, damit die Ernte nicht verfault und maßloses Elend über uns kommt.

Hunderttausende fleißiger Hände werden verlangt.

Kaufleute und Handwerker, Studenten und Schüler, Bildhauer und Maler folgen diesem Ruf.

Kollegen und Kolleginnen! Ihr dürft nicht zurückstehen! Wo immer Ihr seid, meldet Euch — hinaus aufs Land und helft!

Wer aber zu schwerer Landarbeit nicht tauglich ist, der melde sich zu irgendeinem anderen Dienst, zur Krankenpflege, zum Samariterdienst. In wenigen Tagen werden die ersten Opfer des Krieges unserer Hilfe bedürfen.

Hier blüht besonders unseren Kolleginnen ein reiches und schönes Feld der Betätigung im Dienste vaterländischer Nächstenliebe.

Jede Tätigkeit adelt.

Ob im Kriegsgewand oder im schlichten Kleid der Arbeit — es geht fürs Vaterland.

Die Zeit verlangt, daß wir alles zurückstellen, was wir Bühnenangehörigen an Wünschen und Forderungen hatten.

Ist wieder Friede im Land, dann wollen wir uns aufs neue der Lösung unserer Berufsfragen erinnern.

Jetzt gibt es nur einen Gedanken:

Das Vaterland ist in Gefahr und muß befreit werden!"

Viele Bühnenangehörige zogen in den Krieg. Aber viele blieben auch zurück, Männer und Frauen.

Das Recht gab dem Theaterdirektor die Erlaubnis, nach ganz kurzer Frist seine Künstler zu entlassen. Plötzlich galt auch am Theater das Kriegsrecht. Und die Männer und Frauen, die aus dem Hause der Kunst auswanderten, wurden eingeladen, sich an den Erntearbeiten zu beteiligen. Sie sollten mit anderen die 350000 Landarbeiter ersetzen, die jetzt unter den Waffen standen. Ihnen wurde die gleiche Bezahlung wie den polnischen Schnittern zugesichert. Es war eine strenge, patriotische und sparsame Zeit.

Doch bald erwies sich, daß der Bühnenkünstler schlecht zu solcher Hilfsarbeit passe. Schon am 15. August 1914 richtete der Präsident an alle Stadtverwaltungen einen Aufruf, sie möchten die geschlossenen Betriebe wieder eröffnen. Auf die tröstliche Kulturbedeutung des Theaters wurde wieder hingewiesen. Die Genossenschaft unternahm patriotische Kunstdarbietungen auf eigene Hand. Einheitspreis fünfzig Pfennig. Arbeit schändet nicht, wurde als Kriegsnotspruch verkündet. Zweihundert männliche und weibliche Bühnenkünstler wurden „zu lohnendem Zeitungsverkauf" im „Neuen Weg" gesucht. Neue, notwendige Maßregeln mußten getroffen werden. Den mittel-

bar oder unmittelbar leidenden Mitgliedern der Pensionskasse wurden die Beiträge gestundet. Man gründete sofort einen Hilfsfonds für Unterstützung eingezogener Schauspieler. Guido Thielscher zeichnete zuerst, Leopold Jeßner gab den Kriegsruf aus: „Das edle Theater einer edlen Zeit!" Auch die deutschen Fürsten wurden gebeten, die Erlaubnis zum Weiterspielen zu geben. Für Schauspielerkinder wurde ein Mittagstisch eingerichtet. Ein halber Monat der Begeisterung, und schon brach sich die Erkenntnis Bahn, daß die Schauspieler vom Krieg nur Schädigung zu erwarten hatten.

Die Wehrlosesten wurden am meisten geschädigt. Schon im Januar 1915 mußte man feststellen, daß Gagen ohne Grund verkürzt wurden. Es gelang den Unternehmern häufig, mit Hilfe des Kriegsparagraphen das Risiko ihres Theaters auf die Künstler abzuwälzen. Man verzeichnete trotz aller dunklen Prophezeiungen Ende 1915 die Tatsache, daß kein Direktor bankrott gemacht hatte. Die Genossenschafter mußten mit Bedauern feststellen, daß manche Direktoren und Stadtverwaltungen sich für alle Zeit das Recht sichern wollten, ihre Mitglieder unter dem Vorwande der ungeheuren Kriegskrise wirtschaftlich zu benachteiligen. Beklagt wurde, daß die Errungenschaften des langjährigen Kampfes nun plötzlich und auf unabsehbare Zeit ungenutzt bleiben mußten. Schon nach einem Kriegsmonat wurde das Künstlerelend als ein Elend bezeichnet, das täglich zunahm. Im Juli 1915 wurde zum ersten Male die Frage aufgeworfen: Was wird aus den kriegsbeschädigten Bühnenkünstlern? Es tauchte der Gedanke auf, den Schauspieler, der neben seinem Berufstalent noch andere Gaben zeigte, auf eine Ausnutzung dieses Talentes hinzulenken. Eine Tätigkeit im Kunstgewerbe, im Museumsdienste und ähnliches wurde vorgeschlagen. Man war sich darüber klar, daß selbst ein geringer Leibesschaden den Schauspieler für seinen gerade auf Körperschönheit abzielenden Beruf unfähig machen würde.

Bald mußten durch Unterkunft, Kleider und Essen anderthalbtausend Personen unterstützt werden. Aus Amerika wurden zwanzigtausend Mark Hilfsgelder von deutschen Künstlern geschickt. Die deutschen Künstler spielten in Neuyork am Tage nach der Versenkung der „Lusitania". Feindliche Kundgebungen wurden befürchtet. Die Metropolitanoper wurde mit Geheimpolizisten besetzt. Es geschah nichts. Nur die Spenden flossen.

Schon am Ende des ersten Kriegsjahres war die Hälfte aller deutscher Schauspieler arbeitslos. Zu den Arbeitslosen gehörten die älteren Schauspieler und die ledigen Künstlerinnen, die keinerlei Unterstützung von eingezogenen Gatten empfangen konnten. Es half all diesen Notleidenden wenig, daß der Dilettantismus und die Eitelkeit sich ihres Schicksals bemächtigten. Eine Margarete Baronin von Stein teilte im „Neuen Weg" mit, sie wolle die Erträgnisse ihres Stückes „Attila", welchem das Kaiserwort „Völker Europas, wahret Eure heiligsten Güter!" zugrunde lag, für die deutsche Schauspielerhilfe hergeben. Aber selbst die sanftesten, selbst die stürmischsten Direktoren erweckten diesen brotversprechenden Attila nicht. Das Beste, was die brotlosen Künstler rettete, war ein Teil der laufenden Monatsgage. Dann lagen sie auf dem Pflaster. Es tauchte der Plan auf, die nahezu zehn Millionen der Pensionskasse für Unterstützungen zu verwenden. Dieses Kapital hatte aber nach dem Gesetz allein die Verpflichtungen des Pensionsvereins zu befriedigen.

Die Geschichte verzeichnet mit einigem Schamgefühl, daß auch Arbeitgeber, die am Kriege sofort verdienten, Gehaltskürzungen bis zu fünfzig Prozent vornahmen.*) Es klagten darüber nicht etwa die Arbeiterverbände, die das feststellten, sondern Stadtkommandanten und Festungsgouverneure, die mit aller Kriegsherrlichkeit verbündet waren.

Die Direktoren wollten sich nicht mehr an einen Anfang oder ein Ende irgend welcher Spielzeit halten. Sie wollten, immer mit Berufung auf die Kriegsnot, auch die schwer errungene Fachbezeichnung wieder abschaffen. Eine Reichsgerichtsentscheidung ordnete an, daß in den Verträgen die sogenannte Kriegsklausel nur einmal Gültigkeit gewinnen darf. Wurde ein Schauspieler mit Rücksicht auf die Kriegsklausel gekündigt und dann wieder bei verminderten Einkünften angestellt, so sollte es verboten sein, die Kriegsklausel von neuem gegen ihn anzuwenden. Denn es kamen Direktoren auf den Gedanken, die Kriegsklausel einfach zum wiederholten Herabsetzen der Gage zu benutzen. Der Schauspieler wurde unter Berufung auf die Kriegsklausel entlassen. Wollte er nicht brotlos sein, so mußte er sich eine Verkürzung seiner Einkünfte immer wieder gefallen lassen. Derart stand dem Direktor unaufhörlich eine Waffe

*) Siehe Selig: Sozialpolitik und Theaterkunst in der Kriegszeit. „Neuer Weg" Jahrgang 1914 Nr. 48.

der Willkür zum Schädigen des Künstlers und zum Verkleinern seines eigenen Risikos zur Verfügung. Die Bestimmungen der Kriegsklausel ordneten an, daß der Direktor seinen Betrieb ganz aufheben könne, daß er aber alle Künstler in diese Auflösung seines Unternehmens einbeziehen müsse. Der Direktor wollte die Klausel nur benutzen, um die ihm gefallenden Mitglieder nach seinem Gutdünken zu behalten, die ihm mißfallenden dagegen zu entlassen.

So gingen Direktoren häufig vor. Die Öffentlichkeit schwankte. Sie verhielt sich vor der Welt der Schauspieler töricht, wie jener überkluge Zeitungsschreiber, der verkündete: „Der Patriotismus braucht keine Theater." Sie entlud sich dann wieder gefühlvoll, versöhnlich und preisend. Selig erzählt in seiner Schrift über Krieg und Theater, wie der Hamburger Pastor Nicolassen die Einigkeit zwischen Kirche und Theater herstellen wollte. Der Pastor fühlte sich den Schauspielern als den Trägern eines Prophetentums verwandt. Diese Wendung enthielt beinahe die gleiche Formel, die Barnay schon 1871 ausgesprochen hatte. Es bedünkte den geistlichen Herrn, daß die Kirchen nicht immer so voll würden, wie die Theater. So müßten sich eben Kirche und Theater gegenseitig ergänzen, um der Erbauung zu dienen. „Sie im Theater und wir im Gotteshaus!" rief der Pastor den deutschen Künstlern zu. Das klang tröstlich und schön. Burgfrieden sollte herrschen. Vertrauen sollte regieren. An das Kaiserwort erinnerte man sich wieder. „Ich war der Überzeugung und hatte mir fest vorgenommen, daß das Theater ein Werkzeug des Monarchen sein sollte."

Man glaubte dem Kaiserwort noch immer. Man machte sich noch immer gern zum Werkzeug. Die Gedanken der Bühnenkünstler waren gebunden und geblendet. Die Genossenschafter vernahmen das Kaiserwort, daß die deutschen Schauspieler sich heldenhaft schlügen, mit Untertänigkeit und Begeisterung. Vielleicht hatte der Monarch aus aufrichtigem Gefühl gesprochen. Vielleicht auch nur aus Laune. Man unterschied nichts mehr. Man schlug sich, man litt, man starb, wie alle Welt in Deutschland. Man litt vielleicht ein wenig mehr als alle Welt, aber man hielt trotzdem durch. Man hörte mit Stolz, was ein Generalstabsoffizier plante. Der Kriegsgelehrte wollte neben den Telephonisten- und Telegraphistenkompanien besondere Künstlerkompanien aufstellen. Zum Schutze des Vaterlandes alle

waffenfähigen Bühnenkünstler in einer Reihe, in einem Glied. — — Welch feuriger Traum! Welche überschwengliche Siegeshoffnung!

Burgfrieden im Theater. — Das bedeutete zunächst wieder eine Verschlimmerung des Umstandes, daß der Unternehmer seit alters her das Recht verteidigt hatte, kräftig für seine eigene Tasche zu arbeiten und dem sehr nötigen, dem sehr nützlichen Mitgliede höchstens alle Freundlichkeit eines gütigen Herrn zu zeigen, der Durchschnittskraft aber die ganze Wucht einer harten, überlegenen Kapitalistenherrlichkeit.

Deutschland war blockiert. Nahrungsmittel und Kleidungsstücke fehlten. Sie wurden teurer, sie wurden übermäßig teuer. Noch wurde eine Mindestgage von zweihundert Mark monatlich für Deutschlands Bühnenkünstler angesetzt. Das geschah, obwohl die Direktoren unerwartet gute Geschäfte machten. Dieses Glück der Theaterunternehmungen war Ursache zu mannigfacher Verwunderung. Man legte die Tatsache je nach Weltanschauung und Stimmung im guten und im bösen Sinne aus. Die Zeloten jammerten über die Vergnügungssucht des Volkes, das in leichter Zerstreuung dahinlebte, während Wunden und Tod die Jugend des Vaterlandes mordeten. Die Hoffnungsvollen trösteten, daß es heilsamer sei, das Kriegsleid für einige Abendstunden zu vergessen, als unermüdlich der Trauer nachzugeben. Man könne nur mutig sein und der Zukunft leben, wenn man den täglich überreizten Willenskräften Erholung und Erhebung gönne. Es siegten nicht die Feinde des Theaters. Es siegten die Freunde des Theaters.

Doch viele Direktoren wollten die Freiheiten nicht aufgeben, die eine ursprünglich gut gemeinte, den Krieg als Zerstörer alles Theaterlebens fürchtende Gesetzgebung ihnen einräumte. Den Rechtszustand, daß der Krieg alle Verträge brach, wollten sie auf eigentümliche Art zu ihrem Nutzen gebrauchen; sie wollten sich die größte Bewegungsfreiheit sichern, sie wollten den Künstler zur größten Bewegungslosigkeit verurteilen. Ein altes Spiel begann wieder. Der Direktor setzte nicht nur die Gage herab, er wollte sich auch das Recht vorbehalten, die Fristen des Engagementsvertrages nach Belieben zu vernachlässigen. Er wollte den schon geringer bezahlten Künstler vorzeitig entlassen können, aber auch nach Belieben zum Ausharren zwingen und ihm verbieten, durch einen anderen Ver-

trag seine Lage zu verbessern. Dagegen sollte dem Künstler selbst alle solche Freizügigkeit verboten sein. Es mußte die Entscheidung der Obersten Landesgerichte, des Berliner Kammergerichts und des Reichsgerichts, angerufen werden, damit ein Verbot gegen solche Abmachungen, die gegen die guten Sitten verstießen, erging.

Die Genossenschaft mußte besondere Notstandskassen anlegen für engagementslose Künstler, für Kriegsbeschädigte, für die Familien eingezogener Künstler. Witwen und Waisen gefallener Künstler waren zu versorgen.

Burgfrieden herrschte am Theater. — Er bedeutete für die Schauspieler, daß sie litten und sich bücken mußten. Er bedeutete, daß die Bühnenangehörigen, die nicht bei patriotischen Veranstaltungen oder bei Wanderfahrten zur Front und ins neutrale Ausland hinzugezogen wurden, sich beinahe als überflüssige und nur geduldete Kostgänger des Vaterlandes fühlten, das immer tiefer in Hunger und Mangel an allen lebenswichtigen Dingen hineingeriet.

Kleine Ereignisse beleuchteten diese Stimmung besser als irgend welche geräuschvollen Kundgebungen: Der Hallenser Philosophieprofessor Vaihinger, Immanuel Kants emsigster lexikologischer Kommentator, hatte an dem Schluß des Schönherrschen „Weibsteufels" etwas auszusetzen. Das Trauerspiel endete nach der Dichtung mit dem Jubelschrei der bäuerlichen Hexe: „Ihr Mannsteufel, euch ist man noch über!" Der Philosoph fand diesen Schluß zu kühn, er fand ihn zu wenig im Einklang mit den staatserhaltenden Gesetzen einer Bürgermoral. Er meinte, daß hier der Sieg der Leidenschaft zu feurig gefeiert werde. Diese Moral verlange, daß die Frau ihre Siegesfreude nicht bis zum Äußersten austobt. Was zu tun? Der Philosoph riet dem Dichter, daß er ändere, daß er mildere. Der Weibsteufel müsse zusammensinken in Schrecken und Entsetzen über die Tat, die den Sieg des Bösen über das Gute besiegelte. Dieser Vorschlag zur Änderung zeigte nun ganz deutlich, daß er dem Kopfe eines braven, innerlich ausgebrannten Theoretikers entsprang, daß er in das Reich der Schulmeisterei gehörte, daß er dem Dichter sein Recht und den Reichtum seines Mutes schmälerte. Was taten die Schauspieler? Sie waren sanft, sie nahmen nicht entschieden Stellung, sie wollten in artige Erörterungen eintreten. Man hätte gern gesehen, daß sie die Erörterung über solche Rückständigkeit abwiesen

und sogleich riefen: „Unsinn, Unsinn, Herr Professor, wir, die Schauspieler, die wir aufopfernd, gehorsam, unbedingt ergeben in das Heilige und Echte eines Kunstwerkes hineinkriechen, wir wollen, damit unser eigenes Seelenheil bewahrt werde, auch den Dichter davor hüten, daß der Philister ihn falsch deute und die Glut seines Gefühls und seiner Einbildung mit kargen Wochentagsbedenken dämpfe!"

Es war eine seltsam überladene Zeit, diese Vorzeit der Revolution, diese Kriegszeit vom Sommer 1914 bis zum Spätherbst 1918. Man stülpte, ohne sich große Gewissensbisse zu machen, sogar das gesicherte Gut philosophisch künstlerischer Erkenntnis um, wenn es galt, der politischen Kriegsberedsamkeit zu dienen. Den Burgfrieden achtete man nur so lange, wie er die kritiklose Untertänigkeit vor dem Kriegs- und Unterdrückerwillen stützte. Man vergaß vollkommen, daß ein trügerischer Idealismus herrschte. Das Theater pflegte meistens nur eine sehr äußerliche Kunst, die dem Zweck eines oberflächlichen Patriotismus, die dem Durchhalten allein diente. Der Schauspieler wurde hierbei vollkommen übersehen. Der Unternehmer spielte weiter mit dem Künstler nach Belieben. Den Arbeitgeber unterstützte der Burgfrieden, den Arbeitnehmer schädigte er, und der Künstler murrte trotzdem nicht. So stand die Sache der Bühnenkünstler am Ausgange des Krieges und am Vorabend der Revolution.

Es kam der 9. November 1918.

Der Umschwung.

Für einige Tage wurden die Kunsttheater geschlossen. Das Welttheater spielte auf der Straße und in den Sälen der Volksversammlungen, in den Palästen und in den Kaschemmen, in den Gefängnissen, aus denen die politischen Märtyrer entströmten, in den Schreibstuben der neuen Staatsmänner und sogar in den Spitälern, wo die Tausende der zerschossenen Soldaten dem neuen Dasein entgegenfieberten, dessen Revolutionslärm in ihre stillen Stuben hineinklirrte.

Als die Bühnenkünstler mit neuen Hoffnungen, aber auch mit neuen Sorgen ihre Arbeitsstätte wieder betraten, fanden sie folgenden Aufruf, den das Präsidium der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger seinen Schutzbefohlenen in Herz und Verstand einhämmern wollte.

„Bühnenangehörige! Der Geist einer neuen Zeit ist da! Die Willkürherrschaft veralteter Tradition ist dahingesunken; das Evangelium der Menschheit tritt in seine Rechte und an Stelle der Gewalt Vernunft und Recht.

In diesen Zeiten, wo alles, was Menschenantlitz trägt, kraft seiner Veranlagung den Platz an der Sonne haben soll, ohne daß Willkür, daß Kastengeist, ohne daß irgend welche Bedrückung mehr auf uns lastet, müssen auch wir Bühnenangehörige mit voller entschlossener Kraft zusammentreten, um, befreit von chaotischem Wirrwarr eines eigensüchtigen Unternehmertums, im Sinne einer würdigen Berufstätigkeit und im Sinne einer freien und großen Kunst unsere Geschicke zu ordnen. Persönliche Willkür über unser künstlerisches und wirtschaftliches Schicksal wird nie mehr herrschen dürfen; Mißachtung sozialer und auch menschlicher Forderungen wird künftig ein für allemal an unserer geschlossenen Gemeinschaft zuschanden werden.

Bühnenangehörige! Laßt uns den freiheitlichen Geist der neuen Zeit mit Freuden für unsern Stand und Beruf begrüßen und laßt uns mitarbeiten an der Vermenschlichung aller Ideale und an der Verwirklichung dessen, was unsere großen Geistesheroen gedacht und verkündet haben!

An uns aber ist es nun, zu zeigen, daß wir befähigt sind, eine Gemeinschaft vornehmer künstlerisch arbeitender Menschen zu sein.

Darum ergeht an jeden einzelnen die Mahnung: Sich der neuen Zeit, sich der großen Aufgaben, die unser Beruf und Stand zu lösen hat, würdig zu zeigen. Fort mit allem Staub und Schutt der Vergangenheit, fort mit kleinlichen engherzigen Anschauungen, fort mit der Überhebung, den Intrigen, mit der Kriecherei, den Blick nicht auf sich selbst, sondern immer auf das große Ganze gerichtet! Aufrecht, mit freiem, klarem Sinn und hellen, offenen Augen wollen wir als Menschen den Menschen gegenüberstehen! In einem Freiheitsstaat aber ist das höchste Gesetz für jeden einzelnen: Unterordnung und Einordnung in das Ganze!

Wenn wir von diesem Geist erfüllt sind, und diese Gedanken in uns lebendig sind, werden wir das Höchste unseres Standes durchführen und erfüllen:

Die Förderung der hohen kulturellen Aufgaben des deutschen Theaters!"

In der Zentrale der Angestelltenräte, die sich im Berliner Reichstag gebildet hatte, saß auch der Präsident der deutschen Bühnengenossenschaft. Schon am zweiten Tage des Umschwungs war das von den Bühnenkünstlern in öffentlicher Versammlung bestimmt worden. Die deutschen Schauspieler hatten ein wohlbegründetes Recht auf diesen Satz, denn sie hatten sich schon im November 1917 zu der gewerkschaftlichen Arbeitsgemeinschaft der freien Angestellten bekannt. Sie bestätigten noch in aller Form den Anschluß an die gewerkschaftlichen Verbände, die nichts anderes bezweckten, als den Arbeitnehmern ihre bisher umstrittene Lebenssicherheit wiederzugeben. Dieser Weg zu den Betriebs- und Arbeiterräten bedeutete ein unverblümtes Bekenntnis zu dem gewerkschaftlichen Gedanken. Die Genossenschaft, die jetzt ihren Anschluß an die große deutsche Arbeiterbewegung feierlich festlegte, konnte nicht mehr in eine „mittelständische" Wirtschaftspolitik zurück.



Das Schauspielerheim »Wildbad« in Rothenburg o. d. Tauber



Das Kinderheim der Genossenschaft in Rothenburg o. d. Tauber



Das Altersheim (Marie Seebach-Stift) in Weimar

Länger hätten die Bühnenkünstler auch nicht mit diesem klaren Entschluß warten dürfen, denn die Zeitnot, die über Deutschland in den Herbsttagen 1918 hereinbrach, drohte alles Kunstleben zu untergraben und damit auch die mehr als zwanzigtausend Menschen, die dem Theater dienten, brotlos zu machen. Die Hochkonjunktur der Theaterunternehmer, die bis in die letzte Kriegszeit gedauert hatte, brachte den Bühnenangehörigen gar keinen oder nur geringen Vorteil. Knapp zwei Monate vor dem Umsturz tauchte in den Köpfen jener Männer, die den Krieg zur Ewigkeit verlängern und sorglos den Untergang aller sonstigen Kultur zulassen wollten, der Plan auf, die Theater Deutschlands überhaupt zu schließen. „Der massenhafte Besuch der Theater und der sonstigen Vergnügungsstätten sei für jeden Vaterlandsfreund ein Gegenstand der Empörung und des Ekels." So hieß es in den Kundgebungen dieser unbekehrbaren Kriegsfreunde. Dabei warf man wieder Nachtkneipe und Theater durcheinander. Man verging sich gleichmäßig an dem Kulturellen und Sozialen, das beim Theater zusammenwirkte.

Der Zufall wollte es, daß gerade in den ersten Novembertagen 1918 die große Lohnbewegung der Berliner Schauspieler einsetzte. Während auf den Straßen Berlins um die großen politischen Dinge gekämpft wurde, entrissen die Vertreter der Künstler den Direktoren mühevoll die aus der Zeit geborenen wirtschaftlichen Aufbesserungen, deren wichtigster Punkt eine Bestimmung war, die vorschrieb, daß den Bühnenangehörigen ein gewisser Teil an den Kriegsgewinnen der Unternehmer mit rückwirkender Kraft gewährt werde. Die Direktoren hatten ja die Monatseinkünfte ihrer Künstler noch herabgesetzt, als ihre Kassen schon längst nicht mehr unter den Kriegszeiten litten. Sie erfüllten nur ein Gebot der Gerechtigkeit, wenn sie von diesen Einkünften an die jahrelang geschädigten Künstler einen Bruchteil abführten.

So wurde das Wort von der Schauspielergewerkschaft, das man bisher nur spielend oder feierlich ausgesprochen und je nach politischer Meinung und Weltanschauung verworfen oder verteidigt hatte, nun doch zum Schlag- und Kennwort für etwas sehr Wirkliches. Die in Deutschland arbeitenden zwei Millionen Privatangestellten standen noch um die Jahrhundertswende unter sechs verschiedenen Reichsgesetzen und fünfzehn verschiedenen Landesgesetzen.*) Seit

*) S. Berichte des deutschen Technikerverbandes, Jahrgang 1914 Nr. 2 S. 33 ff.

1896 waren dem Reichstag immer wieder Anträge zugegangen, dieses zersplitterte Angestelltenrecht einheitlich zu gestalten. Doch der Wille zu einer derartigen Sammlung herrschte durchaus noch nicht allgemein. Friedrich Naumann, der Sozialpolitiker mit dem religiös ergriffenen Herzen, hatte geschrieben: „Wir als Beamte wünschen nicht so sehr Väterlichkeit als Recht." Nichts anderes hatten die deutschen Bühnengenossenschafter nun schon an die fünfzig Jahre wiederholt. Naumann hatte gefordert, es sollte der Mensch über die Sachgüter gestellt werden. Nichts anderes hatten die deutschen Bühnenkünstler nun schon seit beinahe fünfzig Jahren gefordert.

Im gleichen Geiste hatte 1900 ein Gerichtsurteil entschieden: „Sozial bedeutet nicht den Schutz der kleinen Vermögen, sondern Sozial bedeutet den Schutz des lebendigen Menschen gegen das tote Vermögen, den Schutz der Person gegen das Kapital."*) Und eine Entscheidung des Reichsgerichts hatte verkündet, daß nicht nur eine Schädigung durch Vermögenswucher, sondern auch eine unbesonnene Ausnutzung der Menschenkraft zu verwerfen sei. An alles das erinnerte man sich nun auch innerhalb der Genossenschaft. Man konnte sich daran erinnern, daß derartige Gedanken durchaus noch nicht zum allgemeinen Gedankenbestand des deutschen Volkes und seiner geistigen Führer gehörten. Kurz vor 1914 hatte Freiherr von der Golz, dessen Soldatenruhm und unter dem Halbmond entwickelte Diplomatentüchtigkeit romantische Verehrung umwob, niedergeschrieben, daß die soziale Gesetzgebung des Deutschen Reiches nur unerwünschte Folgen haben würde. Man dürfe das soziale Wohl eines Volkes nicht allzu üppig aufkommen lassen. Man müsse ein Volk zu spartanischer Knorrigkeit erziehen, man müsse es mit Weisheit unter Umständen knebeln und niederhalten mit Maßregeln der Strenge, damit es nicht verweichliche. Eine soziale Gesetzgebung, die allzu weitherzig mit dem Erdenglück der Menschenkinder rechne, untergrabe nur das Verantwortlichkeitsgefühl des einzelnen Menschen. Solcher Geist, der vielleicht für türkische Nomaden besser gepaßt hätte als für deutsche Staatsbürger, gefiel dem Freiherrn Konrad von Hötzendorff, dem Feldherrn des später geschlagenen Österreichs, und dem Professor Bernhard, dem Lehrer der Staats-

*) S. „Neuer Weg" Jahrgang 1910 Bd. I S. 981.

und Regierungswissenschaften an der Berliner Universität, außerordentlich gut. Sie stimmten begeistert bei.

1914 gruppierte sich die Arbeitsgemeinschaft freier Angestelltenverbände, die „Afa", auf der Grundlage eines reinen und einheitlichen Arbeitnehmerstandpunktes. Die Genossenschaft trat aber im November 1917 der „Afa" bei, die heute an sechshunderttausend Arbeiter umfaßt: Handlungsgehilfen, Bureauangestellte, Schiffsingenieure, technische Schiffsoffiziere usw. Und die „Afa" wurde dem allgemeinen deutschen Gewerkschaftsbund angeschlossen.

Schon am 15. November 1918 wurden diese einzelnen Gewerkschaften als die berufenen Vertreter der Arbeiter anerkannt. Die Regierung billigte die §§ 6 und 11 der Gewerkschaftsordnung, die den einzelnen Verbänden das Recht zusicherte, Tarifbeschlüsse zu fassen, die gleich den Vorschriften von Reichsgesetzen zu achten seien. Der § 157 der neuen republikanischen Reichsverfassung gab später nochmal den Geist an, der bei alledem zu regieren hatte. „Die Arbeitskraft steht unter dem besonderen Schutz des Reiches. Das Reich schafft ein einheitliches Arbeitsrecht." So hieß es in der Verfassung.

Das war die lang ersehnte Verbesserung der Arbeitsbedingungen. Das war die große Reform, wie Nissen sie geahnt, wie Rickelt und sein Anhang sie schon bewußter ausgebaut hatten. Dem Schauspieler als einem Arbeiter die wirtschaftliche Erlösung geben, damit seiner Kunst die Wege nicht mehr verrammelt seien! Das war schließlich auch ein Widerhall jener Entwürfe „für das Nationaltheater des neuen Deutschlands", die 1848 Richard Wagner und und Eduard Devrient zur Reform des deutschen Theaterwesens geschrieben hatten.

1848 hatte Eduard Devrient seine kleine Schrift verfaßt, um das Theater in den gemeinsamen höheren Staatszweck einzugliedern.*) Der Revolutionsminister für Kultur und Wissenschaft, der 1848 regierte, Herr von Ladenberg, wollte vor allen Dingen das Theater aus dem Gewaltbereiche des Ministeriums des Innern loslösen. Nicht mehr Teil der Kneipenwirtschaft und der Aufsicht über die Prostitution sollte das Theater sein, sondern Teil im Verwaltungsbezirke des Ministeriums der schönen Künste.

---

*) S. Neuausgabe der Devrientschen Schrift, besorgt für die Bühnengenossenschaft von K. H. Döscher.

Devrient war der beste Anwalt dieser Forderung, die übrigens auf dem Papier stehenblieb und von der bald einsetzenden europäischen Reaktion sehr schnell vergessen wurde. Devrient meinte das Gleiche, das in den Wintertagen 1918 und später noch immer wieder gesagt wurde. Auch seiner Ansicht nach hätte der weltgeschichtliche Moment noch niemals so dringend gemahnt, die Theaterverhältnisse von Grund aus umzugestalten. Der Achtundvierziger wollte durch das Theater „Achtung vor Sitte, Friede und stillem Glück" verbreiten. Er wollte einen idyllischen Weltenzustand herbeiführen mit Hilfe des Theaters. Damit man aber nicht glaube, daß er mit geringfügigen Mitteln einen ungeheuren Zweck erfüllen möchte, gab er eine Erklärung dessen, was nach seiner Auffassung Theaterkunst sei: Sie sei die Vereinigung aller Künste, sie sei die „Kunst der Künste". Da lag aller Kern seines Denkens. Devrients Theaterliebe war eine Weltanschauung, die sich revolutionierte. Sie war eine moralische Einstellung. Durch den Sinn auf die Moral des Volkes wirken und jene Stätte zur Entfaltung des Spieles wählen, die gestattet, jeden Sinn zu treffen und von dem Sinne aus bis tief in das Menschengewissen einzudringen, das wollte er. Weil das Theater eine Stätte so unermeßlicher Möglichkeiten sei, müßte der Staat, der sich selbst erhalten wolle, das Theater auch erhalten. Der Staat müsse es emsig tun und aufopfernd. Der Staat müsse Theater unterstützen, wie er Schulen und Kirchen unterstützt. Das waren Devrients Vorschläge.

Noch einmal zum hundertstenmal die Rätselfrage: Was ist ein Schauspieler, daß er soviel Gehör verlangt, daß er sich so anspruchsvoll aufwirft zum Träger jedes Menschheitsgedankens, zum Sammler aller Offenbarungen, die aus einem menschlichen Gefühl und aus einer menschlichen Einbildung hervorsprühen? Devrient will in seiner Aufklärungsschrift, die er den Ministern und Parlamentariern unterbreitet, jede Überspannung vermeiden. Kühl spricht er seine Sätze aus, die äußerste Anbetung vor allem, was Bühne, und vor allem, was Komödiant ist, läßt sich trotzdem nicht verbergen. Das kommt eben, weil der Bühnenkünstler ein Überwinder jener Trägheit ist, die den Durchschnittsmenschen niederwirft und zwingt, nur ein Mensch, nur eine Insel des Schicksals, immer nur ein umgrenztes Eiland des Seelischen im Seelenweltall zu sein. Der Bühnen-

künstler dagegen darf der Verwandelnde und Verwandelte sein, der darum oft seiner gebundenen Menschennatur entrückt wird, um wie etwas Göttliches zu erscheinen. Und während endlich jeder andere Künstler hinter seinem Kunstwerk verschwindet, während jeder andere Künstler in den Schatten hineinsinkt, nach dem er das Licht des Inneren an sein Werk verschenkt hat, steht der Bühnenkünstler immer in seinem Werke und vor seinem Werke. Er steht immer da als der sichtbare, als der hörbare Schöpfer, und die anderen Sinne des Bewunderers, der den Bühnenkünstler vernimmt, werden nicht minder mächtig entzündet und gezwungen, sich überall an den körperlich spürbaren Magier auf der Bühne anzuklammern. Solche Meinung hegte Devrient von dem Schauspieler. Darum darf kein Staat, der sich selbst erhalten will, es ablehnen, für die Erhaltung der Theater und ihrer Künstler zu sorgen. Balzac wollte sich einmal vor der geliebten Frau so charakterisieren, daß sie ein Bild von vollkommener Göttlichkeit gewönne, gäbe sie sich die Mühe, in ihn hineinzublicken. Wer ich bin? beantwortete er eine stumme Frage der Geliebten, der Gräfin Hanska „Engel durch die Liebe, Unhold durch die Phantasie, Kind durch die Frömmigkeit, Greis durch die Erfahrung, Mann durch das Gehirn, Frau durch das Herz, Riese durch die Hoffnung, Mutter durch den Schmerz, Dichter durch meine Träume." Das ist kostbare Aufgeblasenheit eines in Liebe rasenden Dichters. Aber es ist auch Schauspielerpsychologie. Es ist jene Seelendeutung, die Devrient vom Schauspieler geben möchte, obwohl er nur sehr kühle und nüchterne Worte findet. Die Logik der Devrientschen Forderungen für das aus der Revolution geborene Theater bleibt unerschütterlich. Er meint, daß die Theaterkunst imstande sei, alle übrigen Künste zu veredeln. Deshalb sei es nur gerecht, der Theaterkunst jede Staatsweihe und jede Staatsunterstützung zu gewähren. Darum der sehr deutliche Satz in seiner Werbeschrift: „Alles, was die Menschheit bilden und veredeln kann, muß vom Staate gestützt, vom bloßen Erwerbe unabhängig gemacht werden." Kunst ist für Devrient höhere Wohlfahrtspflege am Volke. Theaterkunst ist es erst recht.

Nun ist der Schauspieler in dieses Theaterwesen eingefügt als der Teilnehmer an einer großen Gesellschaft. Er darf aber nicht ein gezwungener und unterdrückter Teilnehmer sein. Gewiß, er hat sich

unterzuordnen, wenn das Kunstwerk verwirklicht wird. Da er sich aus innerer Berufung und freiwillig diesem Zwecke unterordnet und nicht, weil er Drangsal fürchtet, da er es tut, indem er sich selber die Pflicht auferlegt und nicht, weil er tyrannische Fäuste fürchtet, so müssen die republikanischen Tugenden des Bühnenkünstlers sehr stark sein. Die Verfassung des Theaters muß immer der Verfassung des ganzen Staates gleichen und republikanischer Natur sein. Und darum kann nur der Schauspieler gelobt werden, der sich aus republikanischer Treue diesem neuen Theater einfügt.

Das ist die Sprache des Devrientschen Idealismus, der sich noch in einem patriarchalischen Republikanertum gefällt oder auch in einem republikanischen Patriarchentum. Ein Republikaner redet, der die Bedeutung seiner Träume eher ästhetisch ahnt, als daß er sie ökonomisch und politisch ergründet.

Der Mensch ist nicht sehr reich an Einfällen, um in Augenblicken besonderer Feierlichkeit Zeugnis von seiner Würde und Erhabenheit abzulegen. So klammerte man sich an die alten großen Worte der Begeisterung, um das deutsche Theaterwesen nach der Würde des 9. November 1918 umzugestalten. Alles, was zu der Frage gesprochen und geschrieben wurde, nahm die Form von Kundgebungen an. Es sollte fanfarenartig in die Ohren rauschen. Die Kundgebung sollte auf schreiendem Plakat vor die neugierigen Augen hingepflanzt werden.

Schon im Januar 1919 begannen die Verhandlungen zwischen Bühnenverein und Genossenschaft. Als sie schließlich zu einer Tarif- und Arbeitsgemeinschaft führten, war ein neuer Frieden zwischen dem Bund der Arbeitgeber und dem Bund der Arbeitnehmer geschlossen.

Zunächst fanden alle Beteiligten diesen Ausgleich sehr schön, verlockend und aller glücklichen Zukunft gewiß. Die allgemeine Stimmung, die die ersten Zeiten des Umschwunges beherrschte, teilte sich auch den Bühnenkünstlern mit. Erst langsam kamen die Kritiker. Die Kritiker warfen den Männern, die zu dieser Arbeitsgemeinschaft geführt und geraten hatten, vor, daß von neuem und nur die alte, verkappte, mittelständische Harmonisierungspolitik getrieben werde. Es könne, es werde sich nur wiederholen, daß der Schauspieler sich an den Arbeitstisch mit dem Direktor wie ein Geduldeter setze, aber nicht wie ein Gleichberechtigter. Den Schauspielerführern werde in dieser Arbeitsgemeinschaft Wucht und Mut

fehlen, um mit der ganzen revolutionären, sozialistischen und gewerkschaftlichen Freiheit zu sprechen. Das war der Auftakt zu einem Widerstand, der sich vorläufig im Stillen vorbereitete.

Inzwischen tagten gemischte Kommissionen. Sie prüften die Fragen des Normalvertrages, der Schiedsgerichte und des Konzessionswesens, die Frage vom Unterricht und Befähigungsnachweis, die Frage endlich des sogenannten paritätischen Stellennachweises. Alles das war Sache des Reichstheatergesetzes, das seit einem halben Jahrhundert erwünscht wurde, aber niemals kam. Darum wollte Kurt Eisner in Bayern das Reichstheatergesetz erst gar nicht abwarten, er wollte als Volksbeauftragter die Fragen des Theaterwesens durch einfache Verordnung regeln. Er warf in den Lärm der Begeisterung und in die Spitzfindigkeit der Unterhandlungen, die jetzt keine Frage ungelöst ließen, die Raketen seines Geistes. Er verlangte, daß der Künstler als Mensch Anarchist und als Bürger Sozialist sei. Die Österreicher waren durch die Zeitläufte und den politischen und wirtschaftlichen Zusammenbruch ihres Landes wirtschaftlich entgleist. So wenig Schutz vermuteten die österreichischen Bühnenangehörigen bei ihren eigenen Staatshäuptern, daß sie sich an das preußische Staatsministerium des Innern um Hilfe wandten.

Das Reichsarbeitsministerium sicherte dem Tarifabkommen zwischen Bühnenverein und Bühnengenossenschaft Allgemeinverbindlichkeit zu. Das war entscheidend. Wer die Tüchtigkeit und das gewerkschaftliche Rückgrat der genossenschaftlichen Gewerkschaftsführer bezweifelte, der bezweifelte auch die Nützlichkeit dieser vom Arbeitsministerium beschützten Arbeitsgemeinschaft.

Genossenschafter dürfen nur an Vereinsbühnen spielen, Direktoren dürfen nur Genossenschafter beschäftigen, und jeder Direktor muß Mitglied des Bühnenvereins sein, und jeder Schauspieler muß sich in die Genossenschaft einschreiben lassen. Das war oberster Leitsatz geworden, aus dem sich alles Übrige ergab.

Der erste gemeinsame Tarifvertrag wurde am 12. Mai 1919 unterschrieben. Vom 15. Oktober 1919 ab hatte der neue Tarifvertrag, der in der Arbeitsgemeinschaft hergestellt wurde, und der nur den Notwendigkeiten der Zeit Rechnung tragen sollte, fünf Jahre lang zu währen. Vom Oktober 1919 ab sollte auch das neue Theaterhausgesetz herrschen.

Das Theater als „Kunststaat in den vereinigten Staaten Deutschlands", das war das neue Schlagwort. Dementsprechend bauten sich die Theater, die früher königliche oder herzogliche gewesen waren, neu auf. Sie gaben sich eine neue Verfassung. Die städtischen Theater taten desgleichen. Republikanisch sollte die Verfassung sein. Für Gewerkschafter innerhalb einer künstlerischen und wirtschaftlichen Arbeitsgemeinschaft wurde die Verfassung geschrieben. Im Verhältnis zwischen Direktor und Künstler durfte nicht mehr gleichbedeutend sein die Ordnung mit einer mechanischen Unterordnung des Künstlers. Der Direktor war nicht mehr der Vorgesetzte, der Schauspieler war nicht mehr der Untergebene, wie es die Gesindeordnung einstmals vorgeschrieben hatte.

Der Intendant der staatlichen und städtischen Theater wurde gewählt, wie der Präsident einer Republik. Er wurde nicht mehr vom Landesfürsten aus dem Offizierskorps kommandiert. Der beglückte Leutnant brauchte nicht mehr mit einigem Schlottern zu äußern, daß er etwas zaghaft dem Kommando seines fürstlichen Herrn folge. Der Theaterfachmann nur wurde Intendant. Leopold Jeßner, gewählt zum Intendanten des Berliner Staatstheaters, berief seine Künstler auf die einstmals königliche Bühne. Da er sie an der gleichen Stelle begrüßte, wo einst der Kaiser seine Künstler zu Waffen und Werkzeugen seines Willens gestempelt hatte, redete er sie an: „Meine lieben Werkstattgenossen." Das war neu, das war herzlich, das war unfeierlich, das war republikanisch. Es war trotzdem von schlichter, republikanischer Feierlichkeit.

Begeisterung regierte, die monatelang anhielt. Sie hielt aber nicht so lange an, daß nun alle Stimmen der Unzufriedenheit verstummten. Die ersten Stimmen der Unzufriedenheit kamen gerade aus den Kreisen sehr starker Künstler, und darum wurden sie desto nachdenklicher gehört. Max Reinhardt und Richard Strauß stellten sich an die Spitze einer Protestbewegung, die das Persönliche und gleichzeitig das allgemein Ästhetische der Künstlernatur in Gefahr glaubte, wenn all die neue Sozialpolitik am Theater weiter geübt werde. Diese Männer sahen in dem Künstler ein so unirdisch erhabenes Wesen, daß ihnen all die neuen sozialpolitischen Bestrebungen des Gleichstellens und der Gemeinschaft wie eine materialistische Verstiegenheit vorkamen. Sie wandten ihre Weltanschauung auf das

Theater an und verlangten, daß die Fachbezeichnung und der Organisationszwang insbesondere abgeschafft würde. Hermann Zeiß und andere wurden zuerst auch verführt von diesen Mahnungen an die ganz persönliche Natur des Künstlers, der sich nicht bedingungslos einem überall gleichmachenden Republikanertum unterwerfen dürfe. Mancher Theatermann, mancher Dichter rang in Heftigkeit mit sich. Endlich entschied man sich dahin, daß nur ein willkürliches Überspitzen des Persönlichkeitsbegriffs dem neuen Organisationsgedanken feindlich sein könne. Man zog von der Liste der Gesonderten seine Unterschrift zurück.

Am 4. Juli 1919 ging von Rothenburg die Verkündung in die Welt, daß sich der deutsche Bühnenverein, der Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Komponisten, die Vereinigung der Bühnenverleger und die deutsche Bühnengenossenschaft zu einem einzigen Arbeitsverband zusammengetan hätten. Sie versicherten gemeinschaftlich, „daß die künstlerische Freiheit nur dann gesichert ist, wenn die wirtschaftlichen Interessengegensätze durch die Beseitigung individueller Willkür, durch die Aufstellung von bindenden Regeln für den Geschäftsverkehr und durch die Einsetzung von obligatorischen Schiedsgerichten ausgeglichen werden".

Von Rothenburg ob der Tauber ging diese Kundgebung aus. Denn in der altertümlichen Frankenstadt hatten die deutschen Bühnenangehörigen ein prächtiges Heim gefunden. Seit dem Frühling 1917 gehörte das Rothenburger „Wildbad" ihnen. Friedrich Hessing, der geniale Mann, der als Meister von phantastischen Erfolgen die Lähmungen und Verkrümmungen des verkrüppelten Menschen ausheile, hatte dieses Prachtgebäude einstmals für verwöhnte Weltenwanderer gebaut. Die Kranken, die nach den ermüdenden Krüppelkuren Erholung suchten, sollten in Wildbad Ruhe finden und eine Natur, die Weichheit und Heiterkeit zugleich spendete. Hessing, der Theaterfreund, schenkte dies Millionengrundstück seinen Freunden vom Theater. Er war ein seltsamer Mann, sehr begierig nach weltlichem Glanze und sogar hart in mancher Hinsicht. Als er den geschickten Bemühungen Viktor Schwannekes nachgab und den deutschen Bühnenkünstlern das Wildbad schenkte, siegten nur die besten Eigenschaften in ihm.

Und nun konnten die deutschen Schauspieler einen Plan ver-

wirklichen, dessen Erfüllung sie schon seit Jahrzehnten erträumten; 1878 gründete Franz Krückl in Hamburg einen Verein, der sich die Ausbildung armer Schauspielerkinder zur Pflicht machte. Das erste Vermögen des Hamburger Vereins betrug sechshundertfünfzig Mark und vierhundertdreiundachtzig alte Briefmarken, Bleihülsen und abgeschnittene Zigarrenspitzlein. Damit kam man selbst vor vierzig Jahren nicht weit. Jetzt sollten diese Schauspielerkinder auf dem Grund und Boden der Genossenschaft ihr Heim erhalten. Das alte Badehaus, das seit 1782 stand, wurde von dem Stuttgarter Künstler Pankok zu einem Kinderheim umgewandelt. Die Kinder fanden sich bald, Mädchen und Buben, die in diese Behaglichkeit und friedliche Schönheit einzogen. Es waren wirklich arme Schauspielerkinder, Söhnlein und Töchterlein von herumgehetzten Wanderkomödianten, die nicht mehr Zeit, die nicht mehr Mittel, die manchmal auch nicht mehr moralische Kraft besaßen, um Kinder zu erziehen. Ein Werk der reinsten und gesundesten Menschenliebe wurde hier getan. Und bei all den Sorgen, die der Genossenschaft zufielen, war der Gedanke an dieses Kinderheim stets ein Gedanke der Freude.

Die Kinder leben, wie Pestalozzi, der große Menschenerzieher, es gewünscht hat, stets im Anblick einer lieblichen Natur, von milden, klugen Wärterinnen und Lehrerinnen betraut. Die Aufregungen einer bedrohten und bedrohlichen Welt bleiben ihnen fern. Die Schauspielerkinder gehen in die Schulen der Stadt, je nach Begabung in die höheren und niederen Schulen Rothenburgs, der Märchenstadt, der Wunderstadt, die aus Jahrhunderten erzählt, die alle Einbildungskraft der Jugend festhält und befruchtet. Die Kinder können in ihren eigenen Gärten roden und ernten. Die Milch der Kühe, die im Stalle stehen, der Eigentum der Genossenschaft ist, kommt auf den Tisch der Kinder. Obwohl sie ohne ihre Eltern leben, geht ihnen die Liebe nicht verloren, denn sie wurden von allen deutschen Bühnenkünstlern an Kindes Statt angenommen. Kommen die Künstler ins Wildbad zur Eeholung, so geschieht es nicht selten, daß sie für das Wohl der Kinder singen und spielen. Geld wird gesammelt. Das Geld wandert in die Kasse des Kinderheims.

Und es hören die alten Komödianten, die in Weimar als Schützlinge der Genossenschaft Greisenfeiertag gemacht haben, daß es

den ärmsten Kindern ihrer Kameraden gut geht. Dieses Altersheim, vor fünfundzwanzig Jahren von Marie Seebach auf dem Weg nach Tiefurt eingerichtet, wird heute auch von den Genossenschaftern verwaltet. Als Marie Seebach, die große Künstlerin und empfindsame Menschenfreundin, das Altersheim gründete, schrieb sie, daß es einst sein würde „ein Asyl zum Segen für die gesamte kleine Künstlerwelt". Sie hatte viele Familienenttäuschungen erlebt und ihren geliebten Sohn, einen Maler, dessen Zukunft sehr schön zu werden schien, begraben. So kam sie in die große Frömmigkeit. Sie wollte, was sie besaß, der Entfaltung der Menschenliebe widmen. Sie schrieb ihren Leitspruch nieder, es trieb sie, „den armen, leidenden, hilfsbedürftigen Kollegen und Kolleginnen ein rettender, helfender Engel zu sein". Ihr Wunsch und ihre Verheißung erfüllten sich, obwohl der Weg zu dieser Erfüllung nicht immer ganz eben verlief. Denn Marie Seebach, die Gründerin, hegte ursprünglich seltsame Träume über die Köpfe und Herzen, die ihrem Werke Stütze und Vormundschaft leihen sollten. Ursprünglich mißtraute die geniale Frau ihren Standesgenossen. Sie verdankte all ihr äußeres Glück der höfischen Gesellschaft. Darum traute sie Fürsten und Fürstendienern allein die volle Fähigkeit zu, ein Schauspielerheim richtig und väterlich zu verwalten. Die Frau, die ein so gütiges Herz besaß, baute vor allem auf die „allergnädigste Teilnahme" und die „erhabene hohe Auszeichnung" ihres „hohen Schutzherrn", der Königlichen Hoheit von Weimar. So wurde das Altersheim ursprünglich als eine rein höfische Gnadenangelegenheit betrachtet. Und der Redner der Genossenschaft, die schließlich doch in den Verwaltungsausschuß eintrat und die auch von Anfang an zu den Unkosten beisteuerte, hielt die lyrische Wendung für angebracht, daß die Grundmauern des Werkes unter fürstlichem Schutze um so fester stehen würden.

Der Schutz der Fürsten verschwand. Die Mauern fielen nicht. Die Bewohner des Altersheims, die unter der fürstlichen Vormundschaft schwere Kriegsnöte durchgemacht haben, sind heute ausschließlich Schützlinge der deutschen Schauspielergewerkschaft. Die Geschichte dieses Schauspielerheims ist eigentlich eine Widerspiegelung der allgemeinen Schauspielergeschichte vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts bis zu unseren Tagen. Die Männer und Frauen,

die dieses Heim heute bewohnen, lebten, wie die Begründerin ihres bescheidenen Altersglückes, einstmals in Sehnsucht nach fürstlicher und patriarchalischer Sonne. Sie werden heute in ihren Träumen nicht gestört. Aber jüngere Kameraden, Mitschöpfer einer neuen und bürgerlichen Zeit, sorgten dafür, daß auch bei den Bejahrten und Hilflosen zu Recht bestehe, was einstmals nur gespendet wurde, wenn es der Laune des Fürsten gefiel.

Klara Ziegler starb, eine edle Schauspielerin, eine Erbin aller klassischen Überlieferungen, eine Frau, die gern bei den Erinnerungen an ruhmreiche Vergangenheit rastete und mit Eifer aufbewahrte, was an Zeichen des äußeren Erfolges auf ihren Weg fiel. Nun bedeutet eine Künstlerin von der Kraft Klara Zieglers ein Stück Kunstgeschichte. Es lohnte sich schon, diese Stücke aus dem Dasein der genialen Frau in einem Museum aufzubewahren, das ihren Namen trägt und das in München untergebracht wurde. Klara Ziegler hat Haus und Sammlung geschenkt. Das Museum wird ständig bereichert. Es entwickelt sich immer mehr zu dem, was es heute schon ist: zu einem Mittelpunkt theatergeschichtlicher Forschungen. In dem Museum wurde auch die schöne Bildersammlung untergebracht, die der Schauspieler Alois Wohlmuth seinen Kameraden vermachte.

Und so ist doch trotz allem Kampf, allem Widerstande zu Trotze, trotz aller nicht fehlenden Niedergeschlagenheit und Verzweiflung ein beträchtlicher Teil dessen Wirklichkeit geworden, was die deutschen Bühnenkünstler 1871 schaffen wollten.

Ihr Stand ist nicht mehr geschmäht und verachtet, wo die Vernünftigen beisammen sind. Die Arbeitsbedingungen, die sie erstritten haben, sind besser geworden. Daß sie noch nicht unbestritten gut geworden sind, ist Folge der Zeit, in der wir leben müssen.

Es ist eine harte Zeit, es ist vor allem eine Zeit, deren Ziel noch in nichts geklärt wurde, weder im Gebiete des Politischen noch im Gebiete des Wirtschaftlichen. So blieb es nicht aus, daß gerade die allerletzten Monate der Genossenschaftsgeschichte all die Gegensätze widerspiegelten, von denen das ganze deutsche Volk heute zerrissen wird.

Es gibt unter den deutschen Schauspielern, die Genossenschafter sind — und es müssen ja alle Genossenschafter sein, wofern sie nicht dem Müßiggang frönen — alle Verzweigungen der deutschen

Parteienpolitik. Eine linke Partei verspricht sich alles Heil und alle Gesundung des deutschen Theaters, wenn die Fragen der vollkommenen Sozialisierung auch beim Theater schleunigst gelöst werden. Am stärksten ist noch immer die Partei der entschiedenen Gewerkschafter, die sich auf die Beschlüsse und die Zustimmung des allgemeinen deutschen Gewerkschaftsbundes beruft, wenn sie aus der sogenannten Arbeitsgemeinschaft mit dem Bühnenverein nur die Pflicht ableitet, hart auf hart für den Schauspielerstand weiterzukämpfen.

Denn gerade die jüngste Zeit hat alte Schwierigkeiten beseitigt, der neuen jedoch eine Menge heraufbeschworen: die Verwaltungen der großen Städte Deutschlands wollten noch nicht einsehen, daß die Theater nicht nur Stätte der oberflächlichen Zerstreuung, sondern auch vor allem Stätte der Kulturpflege sind. Sie wollten die Theater nur als tüchtig zahlende Steuerquellen benutzen. Direktoren und Künstler beklagten diese Kurzsichtigkeit. Hier waren Arbeitgeber und Arbeitnehmer Bundesgenossen. Die sogenannten gemeinnützigen Theater, das heißt die früheren königlichen und fürstlichen und herzoglichen, die heute zu Staatstheatern geworden sind, und die städtischen, die von den republikanisch aufgebauten Stadtverwaltungen selbst betrieben werden, überspitzten gelegentlich den Grundsatz eines vernünftigen Staatssozialismus. Es kam vor, daß die Herren dieser Theater, die nicht selten unmittelbar zur Rechten des Ministers der schönen Künste saßen, die Gesetze des Staatssozialismus mit den Gesetzen sehr altertümlicher Staatsobrigkeit verwechselten. Sie wollten nicht nur das Recht auf Arbeit bewilligen, sie wollten auch den Zwang zur Arbeit wieder aufstellen, wenn Bühnenkünstler, die sich zu arg bedrückt und geschädigt fühlten, das letzte Mittel gebrauchten, das ihre Gewerkschaft empfahl, das Mittel des Streiks.

Die Zeit, die seit dem 9. November 1918 verging, hat vieles nicht erfüllt, was zum Friedensglück des deutschen Volkes gehört hätte. Sie hat aber aus dem Bühnenkünstler, der mehr als zwei Jahrhunderte lang kein Vollbürger sein durfte, einen Staatsbürger mit allen Staatsbürgerrechten gemacht. Und standen diese zwanzigtausend Staatsbürger, die heute dem deutschen Theater dienen, auch mitten drin im längst noch nicht beendeten wirtschaftlichen Kampf, so beteiligten

sie sich doch auch an dem, was ihr neues Bürgerrecht und die aus dem Recht gebietende Pflicht verlangte. Als die Abenteurer um Kapp die junge Republik gefährdeten, erklärten sich die deutschen Schauspieler mit all ihren deutschen Arbeitskameraden für den Generalstreik. Die deutschen Schauspieler opferten auch reichlich, damit im besetzten und bedrohten deutschen Gebiet das deutsche Theater erhalten bliebe.

Die deutsche Bühnengenossenschaft des Jahres 1920 ist ein Organismus von außerordentlicher Lebenskraft geworden. Die Kräfte aber, die diesen Organismus mit ihrem Geiste nähren und leiten, müssen emsig und geschickt zusammenwirken, damit die ungeheure Masse der Arbeitspflichten ordentlich erledigt wird. Die Genossenschaft wird heute von elf Köpfen regiert, und jeder Kopf in dem Verwaltungsrat unterwirft sich dem großen, umspannenden, gewerkschaftlichen Gedanken. Neben der Unverwüstlichkeit Rickelts und Wallauers, die von Berlin aus die Angelegenheiten der Schauspieler führen, spielen die einzelnen Mitglieder des Verwaltungsrates ihre besondere und wichtige Rolle. John Gläser hat es verstanden, in Frankfurt a. M. und über die Mainstadt hinaus nach dem weiteren Süddeutschland die genossenschaftliche Arbeit zu vertiefen und zu erweitern. Frau Grete Ilm, seit einem Jahrzehnt vielfältig erprobt, vertritt im Vorstande der Genossenschaft alles, was ihre Kameradinnen angeht, mit Erfahrung, Klarheit und Beredsamkeit. Oskar Ingenohl wird von den Genossenschaftern geschätzt als der kluge und vorsichtige Rechenmeister. Joachim Kromer und Leo Peukert gewinnen durch ihre liebenswürdige und überall versöhnende Persönlichkeit. Wilhelm Müller ist der Vertreter des Chorpersonals innerhalb der Genossenschaft. Wenn die Chorsänger dem genossenschaftlichen Gedanken untreu werden und eigene Wege gehen wollten, dann bekehrte sie Wilhelm Müller zu dem allgemeinen Bunde, der alle Hilfskräfte des deutschen Theaters vereinen muß, damit die deutschen Bühnenangehörigen ohne Schwächung und Zersplitterung ihre künstlerischen und wirtschaftlichen Aufgaben erfüllen. Emil Lind und Dr. Georg Pauly sind die wissenschaftlichen Köpfe der Genossenschaft. Lind, ein Schriftsteller von Ernst und Talent, wacht darüber, daß der „Neue Weg“, die Zeitschrift der Genossenschaft, literarische Haltung bewahre.

So dient jeder für sich dem allgemeinen Zwecke. So wirkt jeder für sich an dem großen Werke. Wohl gibt es innerhalb der Genossenschaft Sonderlinge und Unzufriedene, die den Bund sprengen und verlassen wollen. Sie haben stets einsehen müssen, daß sie sich irrten. Das deutsche Theater ist heute nicht mehr denkbar ohne die deutsche Bühnengenossenschaft. Der deutsche Bühnenkünstler wäre heute hilflos ohne seine Gewerkschaft.

*

Was auch immer der Kampf dieser Künstler beabsichtigte, sie vergaßen nie, sie wollten niemals vergessen, daß es nicht ausschließlich um politische und um wirtschaftliche Ziele ging. Die Genossenschafter fühlten sich stets als deutsche Künstler und darum stets als die schwer verantwortlichen Wächter kostbarer Kulturgüter. Als sie sich erniedrigt fühlten „bis zum Wurm", wie Ekhof, ihr klassischer Meister, hielt diese Empfindung sie aufrecht. Sie verschwand nicht mehr bis auf den heutigen Tag.

Den Tag, der gekommen ist, darf darum eine gewisse Feierlichkeit umgeben. Die Gedanken und Erinnerungen strömen noch einmal zusammen. Sie umfassen zum letzten Male die fünfzig Jahre dieser Kunstgeschichte, die gleichzeitig Geschichte der Politik, der Wirtschaft und des Rechtes gewesen ist. Der Beobachter möchte prophezeien aus dieser Geschichte. Und er zögert und verzichtet darauf, seine Weissagung vorzubringen. Diese Künstlergenossenschaftsgeschichte, die aufgerollt wurde bis zum heutigen Tag, birgt gewiß viele Keime einer Zukunft, die irgendwie enthüllt werden sollte. Aber es handelte sich in diesem Buch nicht um Prophezeiungen und um Erörterungen von Fragen, die noch zu lösen sind. Was schon gelöst und geworden ist und irgendwie für die künftige Entwicklung vorbereitet, es wurde allein gesammelt, betrachtet und bewertet.

Das Gewertete hat einiges gelehrt über die seltsame Seelenanlage des Künstlers, der für das Theater schafft. Die Erkenntnis dieser Natur, die trotz aller Behutsamkeit und vernünftigen Erklärung als eine dem Übernatürlichen verwandte Anlage durchleuchtet wurde, durfte nicht hindern, alle Reibungen des Schauspielers mit dem Alltag, mit dem Bürgerleben, mit dem Dasein des Staates, mit

den großen aufbauenden und zerstörenden Ereignissen der Völkergeschichte überhaupt sehr sorglich, sehr sachlich und nüchtern zu erforschen.

Und jetzt sind die geschriebenen, gedruckten und gesprochenen Beweisstücke der Genossenschaftsgeschichte erschöpft. Die Vergangenheit ist ausgegraben und bloßgelegt bis zur Gegenwart.

Der Geschichtschreiber schweigt und wartet bescheiden auf die Zukunft.

Ende.

PERSONEN- UND SACHREGISTER*)

*) Das Register wurde im Bureau der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen hergestellt.

VERZEICHNIS DER TAFELN

**) Das Bildnis Leo Peukert stellte das Atelier Arnold Mocsigay, Hamburg, her.*

INHALTSVERZEICHNIS

WERKE VON MAX HOCHDORF

ROMANE:

Das Herz des Little Pu. — Die Träume der Natalie Braunstein. — Die Erleuchteten.

NOVELLEN:

Dunkelheiten. — Die Leiden der Simoni. — Ju Hei Tschu, die Entensauce und der Mops.

WISSENSCHAFTLICHES:

Gottfried Keller im europäischen Geiste. — Zum geistigen Bilde Gottfried Kellers. — Die letzte Tat des Jean Jaurès. — Comte und die Göttin Clotilde.

VERDEUTSCHUNGEN

von Barbusse, Balzac. — Gérard de Nerval. — Charles-Louis Philippe.

m.

s.